أفكار

افتتاحيــــة

الأدب الســاخــر

السؤال الكبير: هل في التراث العربي أدب ساخر؟

قد يحمل كتاب "كليلة ودمنة" المُعرّب إلى العربية أدباً ساخراً، إذا اتفقنا أن ابن المقفع قد أضاف بعض النصوص إلى "كليلة ودمنة"، المعرّب عن "السنسكريتية"، وقد تحمل مقامات بديع الزمان الهمذاني أدباً ساخراً، كما نجده في كتابات الجاحظ، وفي أخبار الحمقى والمغفلين، وفي قصص أشعب وحكايات جحا، وما ينطوي عليه الشعر والنثر العربي من النوادر والفكاهة.

وإذا انتقلنا إلى الأدب العربي في القرن العشرين، نجد أدباً ساخراً في تصانيف كثيرة، مثل كتاب المويلحي في حديثه عن عيسى بن هشام، وفيما كتبه توفيق الحكيم في "أنا وحماري"، وما كتبه المازني وأحمد رجب والماغوط وزكريا تامر وإميل حبيبي ومحمود شقير، وهناك من الأسماء ما لا يتسع ذكره في هذا المقام.

ونتفق مع الرأي القائل بأن أجواء الكتابة المنفتحة على التنوع والاختلاف وحرية الإبداع تدفع بظهور أشكال مختلفة من التعبير، ومنها السخرية

السوداء أو البيضاء – إن جاز لنا التعبير- من مقالة وخاطرة وقصيدة وقصة ورواية ومسرحية وكاريكاتير ورسم ونحت ورقص وتمثيل ..الخ، وتتعدد الوسائل وأشكال التعبير، في احتواء ما يبعث على السخرية.

والأدب الساخر أشبه بنكتة تحمل روح المفارقة، وتثير الدهشة والإعجاب، وتتجاوز ما هو جاد، في إحداث معرفة غائبة أو رأي مضلل. من هذا المنطلق سعت مجلة "أفكار"، إلى تخصيص "ملف العدد" عن الأدب الساخر في الأردن، واقتصرت على فن المقالة، باعتبارها فناً نافذاً في الصحافة والانترنت على الخصوص، ويقرأها أكبر شريحة من المتلقين، وقد شارك في هذا الملف عدد من كتّاب الأدب الساخر في الأردن، ويبقى الباب مفتوحاً في "أفكار"، لتلك الكتابات الساخرة في أعدادها القادمة، وقد نختلف أو نتفق حول ما يُنشر من مقالات، بل من طروحات، فيبقى لحرية التعبير والرأي باب يُدقّ في مجلة "أفكار"، التي ناهز عمرها الخامسة والأربعين، فلكم ولها طول البقاء.

◄ هيئة التحرير

الرؤية الراديكالية وتعظيم قيم الأنوثة

د. رفقة محمد دودين

للكاتبة سحر ملص، تجربة كتابة إبداعية تستحق أن تعاين نقداً، في ظل طروحات منهج النقد النسوي، من منطلق أن الكتابة التي تتبنى قضايا المرأة، وتبسطها من منظور إبداعي، سواء أكانت كتابة ابداعية أم نقدية، تنبعث في سياق مشروع سياسي تحرري، هو مشروع جمالي كذلك، يحاكي الصيغ وأدوات التعبير وطرائقه، فضلاً عن سجاله قضية النساء في المجتمعات، التي ترسم العلاقات بين الأفراد، وتهندسها: عزلة وفصلاً، وقسمة، باعتبار أنها من صلب قضايا المتجمعات، وغير منبعثة منها، وخاصة أن النهضة، والكرامة، والمساواة والتحرر من أسر فكر القسر، والإكراه، والوصاية، قد صار من بديهيات الخطاب التنويري خاصة، في ظل انثيال ثورة المعرفة والعلم، التي ألغت الحدود، وجعلت البشرية جمعاء، بسبب وسائل الاتصال والتواصل، تعيش في حالة من الجوار العالمي.

ومن هذا المنطلق الموضوعي، والجمالي نستطيع احتساب تجربة سحر ملص، ومعاينتها نقداً، وهي الممتدة على مساحة زمنية، تؤهل مشروعها الإبداعي، لأن يرتهن لفكرة تحرر المرأة، ونهوض المجتمع، والاعتراف بحضور الآخر، المهمّش المقصي، بالوقوف موقفاً حاسماً، لا مراء فيه من الفكر الأبوي، الذي يراتب الأفراد، والأدوار، بحسب هوياتهم الجنسية، في علاقة رأسية، تشبه درجات السلم، وتحتمل أن يكون أحد في أعلى الدرجات، وآخر في أسفلها: تهميشاً ودونية، بالارتكان إلى ترسيمات، وفلسفة النوع الاجتماعي، التي تجد تمثلاتها، برموز مخفضة، في كلّ البنى الاجتماعية القارة، وعلى رأسها مؤسسة الزواج، التي يراتبها الفكر الأبوي كذلك، فيلحق المرأة بالرجل، في علاقة لا تكافؤ فيها، ومشحونة بالغضب، والإكراه، والتعايش أحياناً، في ظلّ الضرر النفسي، والمعنوي، والمادي، الذي أشير إليه في قصص سحر ملص، التي امتدت، كما أسلفنا، على مساحة زمنية عريضة.

ولعلّ امتلاك النصوص، وسردها، المتوهمين لرؤية نسوية ثاقبة، لا مهادفة فيها، هو ما يدفعنا لاحتساب تجربة سحر ملص نسويّة: كتابة وفكراً ورؤى، ناهلة من ميراث التحرر النسوي، الذي رسخ في متونه ضرورة أن تتصدى الكتابة لقضايا الحرية، والعدالة، والمساواة، وأن تشمل هذه المبادئ الانسانية العميقة، جموع النساء اللواتي لا يمتلكن فرصة محاورة مجتمعاتهنّ، والتصدي المعلن لمثل هذه القضايا، التي تنتج فكر التحيز، والتمييز والتشويه

باحثة وروائية من الأردن.

وثقافة البغضاء والإقصاء، والسلوك الاستبدادي، من أطراف الشراكة، التي تعيشها المرأة، وتضطر إلى معايشتها، كتجارب فردية، تشكل في مجموعها نمطاً من الحياة النسوية بهوّيات ثقافية جنسوية، سواء أتعلق مثل هذا التعايش بمؤسسة العائلة أم بمؤسسة الزواج، بحيث تصلح العديد من قصص سحر ملص في مجموعاتها المنشورة، لأن تكون أنموذجاً معيارياً يقاس عليه، لفكرة استلاب المرأة وخضوعها، بل وارتهان حياتها لمهيمنات لا تستطيع أحياناً معها صبراً.

والناظر في قصص سحر ملص سيلمس: أن المعالجة الإبداعية لقضايا المرأة، إنما تنطلق من منظور الرؤية النسوية الراديكالية، التي ترى: أن النساء مقموعات دائماً، باعتبارهنّ إناثاً، وإن القامعين على الدوام هم من الذكور، لذا فإنّ النصوص تجنح نحو ادراك سطوة الرجال، وهيمنتهم غير القابلة، لأن تختزل إلى أي شيء آخر، كأن ينظر إليها على أنها جزء من الهيمنة المجتمعية، أو الطبقية، أو ما إلى ذلك، (العزيزي، ٢٠٠٥ :٢٦)، ودليل ما نذهب إليه: ما تجيب به البطلة رجلها، في قصة الدوامة، من المجموعة القصصية: رحيل حين تقول: إنك رجل قاس، ظالم، تخنق كل الحنان، الذي في جوانحك، بحجة أنك رجل، وفي مقطع آخر تقول البطلة: كنت أغبط السمكة على حريتها وسباحتها في أعماق الماء عكس التيار، أتوسل إليك: دعني، حررني.. تبكي، تنتحب، تحاول الخلاص (ملص، ٢٠٠٩ : ٢٢).

وتظل دوامة التضاد تدور بالرجل والمرأة، حتى تتمركز على حد ثنائية الموت والحياة.. هي تصرخ به: حرّرني أريد الحياة، وهو يصرخ بها كمن يطلق زعقة: الموت.. الموت.. الموت، وفي المحصلة يسقط الرجل والمرأة على سطح الماء جثتين هامدتين، وعلى وجهيهما ابتسامة ألم ساخرة.. وخيط وماء، يربط بينهما كحبل سرّي (ملص، ٢٠٠٦:٢٣)، وهكذا يتم مركزة الصراع بين الرجل والمرأة، على حدّ هذا التضاد الأبدي، دون أن يتبدى أفق القصة عن انفراج في هذا التضاد، سوى ما يحمّل الحبل السري، من إشارة إلى ارتباط أمومي ما، حيث يؤشر هذا الحبل السري إلى نسغ الحياة، الرابط بين كل من الرجل والمرأة، رغم استمرارية الصراع، والتضاد بينهما، في صورة تلاحم الحياة مع الموت، وفي هذا التلاحم، كما في سياقات أخرى: يتم إغفال أو ترحيل التناقض والصراع، كي تستمر الحياة، وكي نستطيع العيش والمعتاش (الولي، ١٩٩٩ : ٨٠)، في ظلّ مثل هذا الصراع.

في قصة البحّار ينضاف إلى المرأة المنهكة، التي غُدر بها من قبل البحّار، الذي أسلمته قياد حياتها، وأسلمت جسدها وروحها ومقاليد حياتها، وركبت زورقة البحر، ينضاف طفل إليها.. إلى لجة الصراع، التي قادت المرأة والطفل إلى حافة الغرق "أما أنا والطفل، فقد ظلت الأمواج تقلبنا، تحملنا، تتقاذفنا، وسط خيال يهوذا الأسخريوطي، حتى وجدتني هنا" (ملص، ٢٠٠٩ : ٣٠)، وهنا، فإن راديكالية الصراع تتجاوز حدود القمع، ومصادرة الحرية إلى حافة الإغراق، والإيذاء النفسي والجسدي، ومن جديد يتعدد، ويتعدّى قمع الذكور للإناث، كل أنواع القمع، لأنه النموذج، الذي تقوم على أساسه الانواع الأخرى من القمع، ما يجعل تحرر المرأة وحريتها مرتهن بكل أنواع التحرر، والحريات الأخرى في المجتمع (العزيزي، ٢٠٠٥ : ٢٦).

وفي قصة البحار تتعرض المرأة والطفل لعنف ذكوري، يختلط في خيالها بغدر يهوذا الاسخريوطي، الذي غدر

بالسيّد المسيح عليه السلام، وهنا تتسع دائرة العنف والغدر ضد النساء، لتحاكي هذا النموذج التاريخي القار، الذي يصلح أن يكون معياراً للقياس عليه، حتى في حالات فردية، تطال رجلاً معيناً، وامرأة على وجه التحديد، ولعل في اتساع دائرة الاحالة هذه اتفاقاً مع رؤية باختين، التي تنظر إلى العمل الأدبي بشمولية، وتجذره في سياقه التاريخي والحضاري، الذي يأخذ السياق المؤثر، للعوامل الاجتماعية والسياسية، بعين الاعتبار، دون أن تطغى التقنيات الأدبية على هذه العوامل، مما يستدعي اقتيادنا إلى خارج حدود الأثر الأدبي المدرك، بصفته مادة تأليف منظمة (صيداوي ، ١٩٩٩ : ١٢٨)، ذلك أن الوقوع في أسر التكنيك الفني، غالباً ما يترتب عليه تشريح النص، وعزله عن محيطه الثقافي، والاجتماعي (صيداوي ، ١٩٩٩ : ١٢٩)، من منطلق أن الأدب، وكما يقول بارت مهما اختلفت مدارسه، هو دوماً واقعي بصفة قاطعة، إنه حقيقة الواقع وإشعاعه (صيداوي، ١٩٩٩ : ١٢٩؛ بارت، رولان، ١٩٩٣ ، ١٥٠)، ليؤتى بالرمز التاريخي في هذه القصة، بوصفه رمزاً ثقافياً جامعاً، قابلاً للانتقال بدلالته من سياق إلى آخر.

ولا تتجاوز صرخات التحرر في هذه القصة الواقع، أو تقفز عنه، بحيث تبدو كالصاروخ في البرية، بل إنها تقبل بشروط التضاد هذه، بأمل أن يعاود كل من الرجل والمرأة التحامهما بالحبل السرّي، الذي يربط بينهما، وقد سال منه خيط دماء، وليكون الفيصل في هذا التضاد، قول الساردة المتوهمة: "كنا مثل سجينين مقيدين معاً في قيد واحد" (ملص ، ٢٠٠٥ : ٢٢)، فترسيمات الذكورة والأنوثة المتضادة صارت قيد أسر، وسجن، وارتهان لشروط إدارة الصراع، حيث أن تأبيدات وترسيمات هذا الصراع وتضاداته، يطال كل من الرجل والمرأة، في آن معاً، وكأنها دعوة مبطنة من الساردة، للتصالح مع الذات، ومع الآخر، فالسلطة القاهرة تظل محملة وراشحة بالألم، والمعاناة في دوامة اجتماعية، لا أفق لها إلا بالخضوع والقهر والإكراه، والقسر، والوصاية، وثقافة البغضاء، وكره النساء، التي يعاد إنتاجها بشكل مكرور ودائب.

في قصة رحيل، وهي من أجمل قصص مجموعة رحيل، وقد اتسمت المجموعة باسمها، تأكيد على تراتب القمع الموجه ضد النساء، وهو القمع الذي توّج بالعنف، الذي وصل حد رمي بطلة القصة في جوف بئر موحشة، حتى الموت، حيث أوقعت الأم البطلة، وهي ابنتها عنوة في البئر خلاصاً من عارها، بعدما تكشف جسدها عن حمل خطيئة (ملص، ٢٠٠٥ : ٣٧)، وحيث تتشبث الفتاة بثوب أمها، وتشدّ على يدها برغبة أخيرة: أن تقبلها، وأن تغفر لها، ولكن الأم ترفسها بقدميها، وهي تبكي، غير آبهة بتوسلاتها (ملص ، ٢٠٠٥ : ٣٨)، ويكون الحل في الخروج من هذا المشهد، من قتل الشرف، الذي يتكرر، وتتعدد تفصيلاته من مكان إلى آخر، ويعاد بشكل مكرور ودائب، ولا ينكسر في تكراره الجاني أو يرعوي، لتظل المرأة، هي الضحية في كل الأحيان، وليقع العقاب الجسدي بالموت عليها، في جوف البئر، من قبل طرف ضعيف آخر، في التراتب الأبوي، هي: الأم، التي تنفذ بيديها جريمة غسل العار هذه، فيما يطرف بقتل الشرف، فهي تنتقم من ابنتها، في حين أن الجاني يجلس مع رفاقه وأصدقائه حول وليمة، في حُرش القرية، بكل هناءة، وهدأة بال، وكأن لا دخل لأحدهم بالجريمة (ملص ، ٢٠٠٥ : ٣٨)، يكون الحل والتخريج الفني في مأزق القتل هذا: بتعالي البطلة جسداً وروحاً، وتحولها إلى زوبعة رياح، تغذ السير، وتحلق في سماء القرية.. وتحاول أن تتحقق ذاتها، وأن تنتقم لنفسها، وقتلها، وموتها عبر

هذا التحقق، إلا أنها تفشل من جديد بارتطامها، وهي الزوبعة، بصخرة جاثمة، سكنها النمل، الذي امتلك وجوداً أهم، وأطول، وأكثر أماناً من وجودها، ولتحاول من جديد، لعلها تجد قصتها حكاية منقوشة سطوراً وحكايا، على جلد هذه الصخرة الصلدة، ولكنها ومن جديد، وهي الزوبعة من ذرات ترابية ترتطم بالصخرة، وترجع ذرة تراب صامتة، وكأن لا ضوء يتبدى في نهاية النفق، ضمن المعطى التاريخي، والحضاري الراهن، وكأن مثل هذا الحال قد تأبدّ، وهو يمارس عنفاً ضد المرأة، كما في سياقات مشابهة من قبل: أفراد، وأقرباء، ومؤسسات، بل يمارس من قبل امرأة ضد أخرى، لأسباب عديدة، قد تكون اجتماعية، ونفسية، واقتصادية، كما يمكن لهذا العنف أن يتجلى في صورة عنف جسدي، يصل إلى حدّ القتل، كما في قصة رحيل، أو في صورة عنف نفسي ولفظي.. الخ (الخماش ، د.ت ، ٢١١).

وهنا يبدو جسد المرأة، هو أداة الجريمة المحتملة، لذا تحكم السيطرة عليه، ويخضع لحصار كامل، وتسنّ لتقنيته، وتأبيده القوانين، والنواميس، والشرائع، في إحكام مطلق على جسد المرأة، وعقلها، وروحها، وعلى المرأة أن تخضع، وتؤمن، وتدعو لذلك (الزعبي، ١٩٩٨ : ٥).

ولعلّ اندماج البطلة، التي قتلت على يد أمها في البئر المهجورة، وتحولها إلى زوبعة من ذرات في مكونات الطبيعة، يؤكد ما تذهب إليه الراديكالية النسوية، وقد عبرت عن موقفها الاندماجي هذا: سوزان غريفن، حين قالت: نحن نعرف أننا مكونات من التراب.. وأن التراب من أجسامنا، هكذا نرى أنفسنا، أننا الطبيعة، التي ترى الطبيعة، نحن مندمجون مع مفهوم الطبيعة، ؟ أننا مطر الطبيعة، وكلام الطبيعة لنفسها، ومع نفسها (العزيزي ، ٢٠٠٥ : ١١١)، لذا تحولت البطلة في قصة رحيل إلى ذرة تراب، عائدة بذلك إلى الطبيعة، ولكن المفارقة في كونها ذرة تراب صامتة، فشلت، حتى في نقش حكايتها على جسد الصخرة الصلدة.

في قصة عريس للبيع من مجموعة الدفء (ملص، ٢٠١٠ : ٢٧)، تظل الرؤيا الراديكالية لعلاقة الذكر بالمؤنث حاضرة، فالطفلة، التي طالبت والدها بأن يشتري لها عريساً لم تدرك أصلاً معناه، وضعت لها أمها دمية من القماش، مفترضة أن هذا هو العريس، وكان على شكل رجل مفتول الشوارب، له عضلات بارزة، ويرتدي قفطاناً، وينتعل خفاً جميلاً، فوجئت بأنه لم يدافع عنها، ورغم أن الرجل العريس في هذه القصة، هو دمية مصنوعة من القماش، إلا أن موقف الدفاع عن المرأة، وهي الطفلة، التي اختارت العريس الدمية ينسحب في تعالٍ نصي، على الموقف الواعي، عندما تصبح الدمية رجلاً من لحم ودم، وكأن موقف الدفاع عن المرأة محسوماً هنا، وهذا يؤكد ما تذهب إليه من أن الرؤيا الراديكالية، لعلاقة المرأة، مطلق المرأة بالرجل، هي: علاقة تضاد وتراتب، وإلحاق ينضاف إليها تقاعس عن نصرة المرأة، حينما تكون بحاجة لتلك النصرة، حتى لو جاء طلب النصرة هذا من فم طفلة لرجل دمية، في حسم مبدئي، لأي موقف محتمل من قبل الرجل، هذا من صلب الرؤية الراديكالية.

ومن راشحات الرؤية الرايديكالية في قصص سحر ملص: تعظيم قيم الأنوثة، بافتراض قدرة الأنوثة على الحدس، ودور هذا الحدس في المعرفة المباشرة، غير الاستدلالية، التي تمكن من إدراك مشاعر الآخرين، ودوافعهم وأحاسيسهم، نتيجة لعطف النساء، وحساسيتهنّ على

الآخرين، وتجاههم: بقوة روحية، وإحساس غامض، يساعد النساء على الاتصال مع الآخرين، ومع العالم كله (العزيزي ، ٢٠٠٥ : ١١٢)، ولعل في قصة طفل الشمس: "الدليل على مثل هذه الرؤيا، التي أطلعت المرأة، من أحد كهوف البتراء، متأملة رجلاً محزوناً، وابنه، فالرجل المحزون قد هجرته زوجته، وجاء بابنه يتسرى في البتراء الوردية.. تلك المرأة الخارجة من الكهف، مدت يدها للرجل، واحتضنت أصابعه بين كفّيها.. واستراحت من عنائها، وبقوة عناق آدم لحواء، حين التقيا بعد فراق، سحبته إلى مخدعها (ملص ، ٢٠١٠ : ٣٨).

إن مثل هذه القصة تطور خطاباً إبداعيا نسوياً، ينطلق من كونه يرى النساء كمجموعات مضطهدة، أو كضحايا، لسيطرة الرجال، في محاولة لصياغة الطرق، عبر تحليل القوة الناعمة، التي تظهر، وتحقق النفس والذات، وتقاوم رتابة علاقات الحياة اليومية (كامل، د.ت : ٢٢)، فهي تستثمر الطاقات الكامنة في الأنوثة وقيمها، لتصبح مصدر قوة وتحنان، وعطف، مدفوعة بما يكمن في الروح والجسد من رغبات تجاه الآخر، تمر أحياناً على متون الصدفة، غير المخطط لها، فخروج المرأة من أحد كهوف البتراء، وهي المدينة الحضارية العتيقة والعريقة: متزينة، معترضة طريق الرجل المحزون، وطفله هو: خروج الملاذ والمخلص، الذي يرسل، ليحضر في الوقت المناسب، والمكان المناسب كذلك، مدفوعاً بطاقة الليبيدو، طاقة الحب، التي أودعها الله جسد الإنسان.

وتبدو الرغبات الدفينة، والمقموعة، والمقصاة من مؤثثات الخطاب النسوي، في تجربة سحر ملص، والذي يوظف في السياق النصي، كخطابات قوة ونفوذ، ومن قيم الأنوثة، التي تعظمها نصوص سحر ملص، مماهية بين الأنوثة والأرض، ومظاهر الطبيعة، فيها يقول الساردة المتوهمة، في قصة خصب: تتأمل المرأة بحزن وكمد أطراف المزرعة، التي طالها الجفاف، وذبلت أشجارها، واسودت حاملة ثماراً جافة، توحي بيبسان الأرض، هذه المزرعة غاردها سيّدها، وهجر بيته، فانكفأت على ذاتها، وهي بانتظار حراث يحرث الأرض، بعنفوانه الشبابي، الذي جعل من المحراث أسطورة تتغلغل في صدر الأرض، فيقبلها، فتسمع المرأة صوت تنهيدة الأرض، وكأنها امرأة عطشى (ملص ، ٢٠١٠ : ٦٦)، وبجامع اشتعال الرغبات، في حمأة التوق إلى الخصب، فإن مكونات الطبيعة نفسها، قد شاركت في فعل الإندغام، في مشهد التوحد للخصب، والإنبات، والإيراق، فالأرض والمرأة، والمحراث والفرس، وحتى صرصار الحقل، الذي راح يشدو منتشياً في توحد فتّان، جعل المرأة التي تساقطت عن صدرها أوراق الخريف البالية: منتشية، وكأنها الأرض، التي انطلق من أجلها دويّ الرعد، ولمع البرق، فتساقط المطر سخياً، ليرويها، فيما تحدق المرأة في عين الحراث، بنظرة حادة مفترسة، فكان أن رشفها بنظرة متأجمة نشوى (ملص ، ٢٠١٠، ٦٦)، وهنا، فإن الانسجام بين المرأة والطبيعة واضحاً، في توق، واشتعالات الرغبات، والتطلع نحو الخصب، الذي تسير وتتجدد، وتتحقق به استمرارية الحياة، بما يؤكد ما ذهبت إليه ماري دالي، من أن المرأة محظوظة، لأنها في تناغم مع ايقاع العالم، وأن مهمة الفكر النسوي أن يرسخ الصلة مع ذلك الايقاع الطبيعي، الذي اغتصبه الرجل باغتصابه الطبيعة، (العزيزي ،٢٠٠٥: ١١٣)، في إثارة إلى إخضاع الرجل للطبيعة، بكل مكوناتها، وبما في ذلك المرأة، لفكر التجريب، والعقلانية، والتفكير الآلي، والموضوعاتية، التي هي: أنشطة لا تقدر عليها النساء، كما وقر في الفكر الذكوري.

إن مثل هذا التعظيم لقيم الأنوثة، في تجربة سحر ملص: وهذا التوظيف اللافت للأحاسيس والرغبات، والروائح، وخاصة رائحة الأرض العطشى، ورائحة الجسد الرطبة، تأتي في سياق خلخلة كل ما هو سائد، من معايير تقليدية صارمة، خاصة في فهم المرأة، وطبيعة تكوينها الأنثوي.. ودورها الأمومي المقدس، ما يستدعي الإعلاء من شأن خطابات الاختلاف، التي لا تحسم شيئاً في مثل هذه المعرفة، وبالارتكان إلى أن كل فرد من البشر يمتلك فرادة تجربته وخصوصيتها، في أفق من تعددية التجارب، وثرائها، واختلافها من شخص الى آخر، وفي ظل أن لكل شخص شخصية فردية، ورغبات، وأحاسيس، وهي تختلف بالتأكيد من شخص الى آخر.

إن تجربة سحر ملص القصصية، التي تعلي من شأن قيم الأنوثة، وأدوارها في الحياة، وترى: أن الرجل في العلاقة التضادية، هو مصدر آلام المرأة، ومصدر إحباطها، والدافع وراء سعي الكاتبة للبحث في هذا الواقع الدوني، الذي يهمش المرأة، ويتبعها، رغم أنها مصدر الحياة، وفي هذا السعي، فهي تنتج معرفة، وتعطي أهمية للمنظور النسوي في رصد هذه العلاقة، ضمن هندسة الخاص الحميمي، الذي يتناول لبّ العلاقة بين الرجل والمرأة، والذي بات وضمن اشتراطاته التقليدية، غير قادر على تلبية احتياجات كل من الرجل والمرأة معاً، ممتلكة هذه المعالجة القصصية، رؤية راديكالية لا ترحل، ولا تغض الطرف عن هذا الصراع، وتبقيه ضمن التصور، والترسيم التقليدي في المجتمعات المحافظة، حيث يعاد إنتاجه، وتصميته، ليظلّ قاراً بشكل دائب ومكرور، جاعلاً من الأنوثة، وهي: قيمة جوهرية، مصدر دونية، وتبعية المرأة، ومصدر نفي واقصاء المرأة: جسداً، وعواطف، وأحاسيس، ما يدعو إلى إعادة الاعتبار للأنوثة، وعواطفها وأحاسيسها، وبالطبع أمومتها، التي هي مصدر الحياة، ويجب ألا تكون سبباً في جعل المرأة دائماً هي الضحية، في علاقة غير متكافئة، ولا متساوية.

الهوامش

١- العزيزي، خديجة، ٢٠٠٥، الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي، بيسان للنشر والتوزيع والاعلام ط١ بيروت، لبنان.

٢- ملص، سحر، ٢٠٠٩، رحيل، دروب للنشر والتوزيع، ط١.

٣- سعيد، فرحاوي، ١٩٩٩، أسئلة الفكر العقلاني، الطريق، ع٢، السنة الثامنة والخمسون.

٤- صيداوي، رفيق، ١٩٩٩، شظي الزمن في الرواية الحديثة، الطريق، ع٢، السنة الثامنة والخمسون.

٥- بارت، رولان، ١٩٩٣، درس السيميولوجيا، ترجمة بنعبد العالي، دارتوبقال، ط٣، المغرب.

٦- الخماش، سلوى، د. ت، المرأة العربية والمجتمع التقليدي المتخلف، دار الحقيقة، بيروت.

٧- الزعبي،أحمد، ١٩٩٨، الكتابة والمتخيل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

٨- كامل، عصام خلف، دارت، إبداع المرأة العربية "رؤية سسيولوجية"، دار فرحة للنشر والتوزيع، القاهرة.

٩- ملص، سحر، ٢٠١٠، الدفء، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط١.

البنية الصّوتيّة للفعل المجرّد الثّلاثي ومضارعه

من منظور مورفو- فونيمي

د. إبراهيم نوفل

من الملفت للنظر في صيغة الفعل المجرد الثلاثي أهمية نوع حركة عين الفعل (الحرف الثاني) في تحديد صيغة مضارعه. وقد حصر اللغويون هذه الصيغ في ستة أوزان تؤخذ من اختلاف حركة عينه ماضياً ومضارعاً، وهذه الأوزان، هي:

َفعَل يفْعِل مثل جلَس يجْلِس

فعَل يفعُل مثل نصَر ينصُر

فعَل يفْعل مثل قرَأ يقرَأ

فعِل يفعَل مثل علِم يعلم

فعِل يفعِل مثل حسِب يحسِب

فعُل يفعُل مثل كرم يكْرُم

ولو تفحصنا هذه الصيغ لوجدنا أنّ الفعل المفتوح العين تأتي عين مضارعه أمّا مكسورة أوْ مضمومة أو مفتوحة أي له ثلاثة أوْزان. والفعل المكسور العين، تأتي عين مضارعه إمّا مفتوحة أوْ مكسورة، أي له وزنان. والفعل المضموم العين، تأتي عين مضارعه مضمومة دائماً، وليس له إلاّ وزن واحد.

وتنطلق هذه الدراسة من ملاحظة أنّ نوع الحركة (الفتحة أو الضمّة او الكسرة) في صيغة المصدر المشتق، من الفعل تحدّدها حركة عينه، وكوْنه متعدّياً أم لازماً، مما يشير إلى أنّ هناك ارتباطاً بين الحركة والمعنى. أي إمكانية اعتبار الحركة مورفيمة لها دلالتها، كما في الحالات التالية:

فعل (المفتوح العين) المتعدي، يأتي مصدره على وزن فَعْل، كما في: أخذ أخْذاً، طرَق طرْقاً

فعل (المفتوح العين) اللاّزم، يأتي مصدره على وزن فعول، كما في ركع ركوعاً، غرب غُروباً

فعل (المكسور العين) المتعدّي، يأتي مصدره على وزن فعْل، كما في جهِل جهْلاً، فهم فهْماً

فعِل (المكسور العين) اللازم، يأتي مصدره على وزن فَعَل، كما في بطِر بطَراً، أنِف أنَفاً

فعل (المضمون العين) لا يكون إلاّ لازماً، ومصدره على وزن فُعولَة أو فَعالة، كما في بلُغ بلاغة.

سهُل سهولة.

باحث وأكاديمي من الأردن.

وقياساً على ارتباط الحركة بالمعنى عند اشتقاق المصدر، كما في الأمثلة السابقة، تحاول هذه الدراسة تحديد إن كان التباين في الحركات عند اشتقاق صيغة المضارع من المجرّد الثلاثي مرتبط بالمعنى أيضاً. وبعبارة أخرى، تحاول هذه الدراسة الإجابة على الأسئلة التالية: هل لحركة عين الفعل دلائل محدّدة؟ ماهي المحدّدات التي تحكم نوع حركة الفعل المضارع؟ هل هي محدّدات مورفيميّة؟

والفرضية الأخرى التي تتناولها الدراسة، هو إمكانية أن يكون التغير في حركة عين الفعل الماضي المجرد، عند اشتقاق صيغة المضارع يرجع لاعتبارات فونيميّة تفرضها الخصائص الصّوتية للكلمة ومكوّناتها المقطعية، بالإضافة إلى مدلولها. أي هل حركة عين الفعل المضارع المشتق من الفعل المجرد الثلاثي، تحددها اعتبارات مورفيمية أم فونيمية أم مورفو-فونيمية؟ وتفترض هذه الدراسة أنّ التباين، كما تشير بعض الدلائل، لا يمكن أن يكون عشوائياً.

وبما أنّ موضوع تصريف الفعل موضوع واسع جدّاً، يأتي في صيغ متعددة للمتكلم والمخاطب والغائب مفرداً، ومثنى، وجمعاً، مذكراً، ومؤنثاً، اقتصرت هذه الدراسة على تحليل صيغ المجرد الثلاثي ومضارعه، في حالة المفرد الغائب المذكر. لكنّ المبادئ التي تنطبق على هذا الجانب يمكن الاستفادة منها في تفسير الجوانب الأخرى.

وتعتبر هذه الدراسة، محاولة لفهم النظام اللغوي للغة العربية بشكل عام. والنظام الصرفي للفعل المجرد الثلاثي بشكل خاص. وقد يكون في هذا فائدة تطبيقية لدارسي اللغة العربية. فحتى الآن لايعوّل في معرفة أوزان الفعل إلاّ على كتب اللغة والمعاجم. إنّ معرفة المبدأ الدي يحكم النظام الصرفي يساعد في التنبّؤ بصيغ الفعل المختلفة، دونما حاجة لحفظ قوائم التصريف المختلفة. ولا بدّ أنّ الكثيرين يتذكرون المعاناة، التي يتعرض لها الطالب في دراسة الجانب الصرفي في اللغة.

العلاقة بين نوع الحركة وبيئتها الصوتية:

هل للتغير في حركة عين الفعل المجرد الثلاثي عند اشتقاق المضارع علاقة ببيئته الصوتية الجديدة، على اعتبار أنّ الحركات أصوات كغيرها من الأصوات الأخرى، تحكمها ما يحكم الأصوات الأخرى، من تغيرات نتيجة للبنية الصوتية للكلمة؟ لقد تنبّه اللغويون الأوائل لظاهرة نطق الكلمة بصور مختلفة، بإحلال صوت محل صوت آخر، وأطلقوا عليها "الإبدال"، فميزوا الإدغام. وهو اتحاد حرفين متماثلين. فيقال "غضّ من بصرك" بدلاً من "أغضض". أو حرفين متجاورين متقاربين في صفاتهما، حيث ينقلب أحدهما إلى لفظ صاحبه، كما في "من يعمل" لتصبح "ميّعمل". وقد يستبدل صوت بصوت آخر في نطق الكلمة نفسها، فيقال: "فوم" بدلاً من" ثوم" و"شيرة" بدلاً من"شجرة". كما انتبهوا لظاهرة التفخيم. فمنهم من يفخم فيقول "ظبع" بدلاً من"ضبع" و"صاق" بدلاً من "ساق". ومنهم من يرقق، فيقول: "مسْدر بدلاً من" مصدر".

ولم تقتصر ملاحظات اللغويين حول الإبدال في الأحرف، وإنما شملت أيضاً الإبدال في الحركات. فمنهم من يكسر أوائل الأفعال المضارعة فيقول: "تِعْلم" بدلاً من "تعلَم". وعين الفعل الماضي قد تلفظ بالفتح أو بالكسر، فيقال: "زهِد- حقِد" و"زَهَد- حقَد"، ومن الناس من يضمّ عين الفعل المضارع، ومنهم من يفتحها، فيقال: "يفرُغ فُرغاً" و"يفرَغ فَراغاً، ومنهم من يحرص

على الضم لخشونته. بينما يحرص آخرون على الكسر لرقته كما في "يبعُد" و "يبعِد".

وقد حاول اللغويون الأوائل تفسير ظاهرة الإبدال هذه. فميزوا بين نوعين من الإبدال: اللغوي اي إحلال صوت محل صوت آخر، وأرجعوا ذلك إلى اختلاف اللهجات، نتيجة لاختلاف طبائع أهل اللغة، وفسره آخرون على أنّ الإبدال سببه الميل للتخفيف، فتحريك الساكن في "خُضْر- حمْر" لتصبح" خُضُر- حُمُر"، والإتباع الصوتي في "ضِحِك- ضِحِكاً" بدلاً من "ضَحِك" بإتباع حركة الصاد بحركة الحاء، في تحقيق صورتين متعاقبتين متنافرتين، بسبب القرب والجوار فيه، تسهيلاً للنطق(الصالح) ص١٠٢.

وقد تنبّه بعضهم إلى أنّ هناك صوراً تطّرد في اللغة من غير أنْ توحي باختلاف اللهجات، فقد ذكر ابن فارس (الصالح ص.١٠٣) أنّ كل ما كان على وزن "فَعِل" ثانيه حرف من حروف الحلق، يمكن أنْ يرد في أربع صور مطّردة: فَعِلٌ، فِعِلٌ، فَعَلٌ، وفعْلٌ وفي هذا أوّل إشارة واضحة، للعلاقة بين أصوات الكلمة، وبعض الحركات فيها.

أمّا النوع الثاني من الإبدال عندهم، فهو الإبدال الصرفي، أي الإبدال في ترتيب أحرف الكلمة بهدف اشتقاق مرادفات لها، فاعتبروا أنّ الكلمات، هي صور لكلمات مترادفة، ويكاد يجمع اللغويون أنّ في هذا شططاً في التفكير وبعداً عن الواقع.

أماّ اللغويون المحدثون، فقد طوروا مفهوم الإبدال، فلم يعد مقصوراً على إبدال حرف بحرف، وإنّما شاملاً لجميع التغيرات الصوتية، التي تطرأ على الحرف بتأثير الأصوات الأخرى، وأطلقوا على هذه الظاهرة "المماثلة الصوتية، وتعني التغير، الذي يطرأ على صوت ما، ليصبح أكثر تماثلاً مع صوت آخر يجاوره تسهيلاً للنطق. وتظهر هذه المثالة الصوتية في صور مختلفة، فقد تكون كلّية، حيث يتغير الصوت، ليماثل صوتاً آخر بشكل كامل، (وهو ما أطلق عليه اللغويون الأوائل الإبدال). ولكن المماثلة قد تكون جزئية كأن يتغير الصوت، ليماثل صوتاً آخر، في موضع النطق أو صفته، كتحول صوت النون إلى ميم في قولنا: "ممبعد" بدلاً من "من بعد"، حيث يتحول صوت النون اللثوي إلى صوت الميم، ليماثل الباء في مكان النطق، وكذلك نطق الألف مفخمة في كلمة "قال" بتأثير القاف المفخمة. وتأثير الأصوات على بعضها ليس باتجاه واحد، فقد يتغير الصوت اللاحق في الكلمة، ليماثل الصوت السابق، كما في المثال الأول، أو يتغير الصوت السابق، ليماثل اللاحق، كما في المثال الثاني.

وبناء على ما سبق يمكن القول: إنّ اللغويين فسروا ظاهرة إحلال صوت محلّ صوت آخر، بما في ذلك الحركات، على أنه اختلاف في اللهجات، ناتج عن اختلاف طبائع البشر، وأنّ المماثلة الصوتية، وإتباع الحركات، هما لتسهيل اللفظ. والسؤال الأول المطروح في هذه الدراسة هو: هل يمكن التنبؤ بصيغة المضارع للفعل المجرد الثلاثي، فنعرف إنْ كانت عينه مرفوعة أم مضمومة أم مكسورة، بناء على مبادئ المماثلة الصوتية ؟ والسؤال الثاني هو: كيف نفسر ورود المجرد الثلاثي، في ثلاث صيغ: مفتوح العين ومضمومها ومكسورها؟ هل الحركة مورفيم لها دلالة محددة، وعلاقة بمعنى الفعل؟

للإجابة عن هذه الأسئلة تبنت الدراسة التحليل البروسودي (prosodic analysis) وليس التحليل الفونيمي المبني على تباين الأصوات، فدراسة اللغة من هذا المنظور يناسب اللغة العربية، على اعتبار أنها لغة مقطعية، يشكل فيها المقطع الوحدة الصوتية الأساسية

في بناء الكلمة، فالتحليل البروسيدي يركز على الخاصّيّة الصوتية (البرسودة)، التي يتصف بها الصوت أو المقطع أو الكلمة بكاملها، نتيجة لوجود صوت معين بخصائص معينة، يمتد تأثيره إلى الأصوات المجاورة، فتكتسب خصائص إضافية ثانوية إلى جانب خصائصها الأساسية المميزة (Robins،١٥٧-١٦٨). وما يهمنا في هذه الدراسة، ثلاثة أنواع من البروسودات أو الخصائص الثانوية، هي:

١. الخاصية الشفوية: وهي نطق الصوت مع استدارة الشفتين أو استوائهما، فالجيم مثلاً تنطق مع استدارة في الشفتين.

٢. الخاصية الغارية: وهي نطق الصوت مع ارتفاع وسط اللسان وملامسته للغار (سقف الحلق)، متأثراً بوجود صوت غاري يجاوره، كالشين والجيم والياء، في كلمات مثل: جرد، خشع، باض.

٣.الخاصية الإطباقية: وهي أن ينطق الصوت مع ارتفاع مؤخر اللسان، نحو طبق الفم (مؤخرة سقف الحلق) نتيجة لوجود صوت مفخم، مثل: الصاد والطاء والظاء والضاد. وهذه الأصوات المفخمة تختلف عن الأصوات المرققة، مثل: السين والتاء والدال، كما تختلف الأصوات المطبقة عن الأصوات الطبقية، مثل: الكاف والحاء والغين.

وتتميز هذه الأصوات بأنّ لها تأثيراً اطباقيّاً على الأصوات المجاورة، وفيما يتعلق بحركة عين الفعل المضارع للمجرد الثلاثي، يكون النطق بالضمة أكثر انسجاماً مع الأصوات الإطباقية؛ لأن الضمة صوت ضيق خلفي، ينطق مع ارتفاع مؤخرة اللسان، نحو سقف الحلق، وبناء على ذلك يمكن القول:

مضارع المجرد الثلاثي، الذي على وزن "فَعَلَ"، يكون مضموم العين، إذا كانت عين الفعل أو لامه أحد الأصوات المفخمة (وتأتي أهمية خصائص عين الفعل ولامها في تحديد نوع الحركة؛ لأنهما الصوتان المجاوران لها). وفي ما يلي أمثلة على ذلك:

نضر، نظر، حصد، رصد، رفض، بصق، بطش، مشط، حصر، نصر، حمص، رصف، حضر، حصن، هضم، ركض، خرط، نقض، بسط، ربط، شرط، خلص، بطل، بطن، خطب، ربط، رطن، سقط، خطب، شطر، حضن، رفض، خلص.

وتعتبر الغين والخاء أيضاً من الحروف الاستعلائية (الصالح ٢٨٢)، التي تتصف بالاستعلاء، أي خروج صوت الحرف من أعلى الفم، وذلك لعلوّ اللسان عند النطق بها، ولها تأثير إطباقي يؤدي إلى النطق بالضمة. ومن الأمثلة على ذلك:

نبغ، دبغ، بزغ، بلغ، دخل، أخذ، بخس.

وكذلك القاف والراء مثلها مثل الأصوات المفخمة لها تأثير إطباقي (Pelligrini and Lorri) فعند النطق بهما تكون مؤخرة اللسان مسحوبة للخلف ومرتفعة بالفم، فتكون الضمة أكثر انسجاماً مع الخاصية البروسودية للمقطع أو للكلمة. ومن الأمثلة على ذلك:

طرق، رقد، رزق، حلق، خلق، دفق، خفق، برق، صدق، رقم، درس، ذكر، زجر، زمر، شكر، أمر، ستر، حرث، سرد، عبر، دبر، حرس، برز، خرج، ترك، جرش، جرف، جرد، حشر، نشر، بذر، نثر، بتر، بدر، برك، دثر.

والضمة تنسجم أيضا مع الأصوات الغارية الوسطية مثل الجيم والشين، فنطقهما يتطلب ملامسة وسط

اللسان للغار (حنا وآخرون، ص ص.٩-١٠) هذا بالإضافة إلى أنّ استدارة الشفتين قليلا من خصائصهما الصوتية الثانوية التي تلتئم مع النطق بالضمة التي يتصف النطق بها باستدارة الشفتين. ومن الأمثلة على ذلك:

حجر حجز درج دمج سجن حجب زجر ترك

وبينما ترتبط الضمة مع الأصوات الإستعلائية الإطباقية المفخمة والغارية الوسطية، ترتبط الكسرة مع الأصوات المرققة كالسين والتاء والدال والذال، وهذه أصوات تنطق من مقدمة الفم مع ارتفاع مقدمة اللسان نحو الجزء الأمامي من سقف الحلق، وهذا الوضع ينسجم مع صوت الكسر الذي هو صوت أمامي مرتفع. ومن الأمثلة على ذلك:

حبس جلس حدس همس لمس رفس غرس عبس حسم بسم خسف خلس مسك خبزردم خدش كذب حتم بتل خثر ختم جبد هبد هتر هتف هتك هدر هدم هذب هتف هفت نبذ نبس نتف ندف نزّ نسم نفّ لثم لفت.

وكذلك الأصوات التي تنطق من مقدمة الفم كالأصوات الشفوية (الميم والباء والفاء) واللام إذا كانت مرققة لم يسبقها حرف مفخم، تؤدي إلى النطق بعين مضارع الفعل من وزن "فَعَلَ" بالكسر. ومن الأمثلة على ذلك:

ذرف زفر خبل خبز حفر غرف عرف نزف جفل خفر دفن ذرف حفل حفز خلف حفّ عزل غزل حزم كزّ كذب حمل عزم ثلم ثلب جلب حلف ظلم قلب نزل حلّ

هذا ويمكن ملاحظة أنّ تأثير الفاء أقوى من تأثير الراء إذا اجتمعا في كلمة واحدة فتنطق عين الفعل المضارع عندها بالكسرة وليس بالضمة. كما يحدث أحيانا أن يجتمع في صيغة الفعل أصوات بعضها يرتبط بالكسر وأخرى ترتبط بالضم ، فيجوز الوجهان ويصاغ المضارع إما بالكسر أو الضم كما في الأمثلة التالية:

زمر خلج حلج رشف خفق خمش رشف ربط خمر بتك هجس نشز نجب نصف نذر نسج نشد نبغ حرم

وهناك شواذ يصعب تفسيرها قد تعود إلى اختلاف اللهجات فهناك من يبالغ في الترقيق أو التفخيم.

والصيغة الثالثة لمضارع المجرد الثلاثي على وزن "فَعَلَ" هو "يفعَل" أي مفتوح العين . والقاعدة التي تحكم هذه الصيغة هي :

تفتح العين في مضارع الفعل المجرد الثلاثي عل وزن "فعَل" إذا كانت عينه او لامه حرف حنجري (ألهمزة أو الهاء) ، أو حرف حلقي(الخاء أو العين) .

ويمكن تفسير ذلك على اعتبار أنّ الفتحة هي أخف الحركات، وأنها صوت أمامي مفتوح، يكون اللسان عند النطق بها مستويا تقريبا والشفاه محايدة، وهذا وضع يتلاءم مع الوضع عند النطق بالأصوات الحنجرية والحلقية حيث يكون اللسان في وضع محايد بعيدا عن سقف الحلق والفم شبه مفتوح. وفيما يلي بعض الأمثلة للأفعال من هذه الصيغة:

قرأ سأل هدأ هزأ نشأ ملأ لجأ لكأ جهر ظهر بهر نهض لهث لهط خدع جعل فعل بعث نفع رفع لعن رضع دفع هجع نجع نزع نصع نعت فتح سحب نبح بحث نجح نزح نطح محق محل مدح مسح لمح لحس لحظ

وكذلك تأتي عين الفعل مفتوحة مع الصوتان الطبقيان "الخاء والغين" بالإضافة إلى تأثيرهما الإطباقي نحو الضم كما ذكر سابقا. ومن المثلة على ذلك:

نسخ نخس نخع لدغ لغط

ومما يجدر ملاحظته هو أنّ تأثير الأصوات الحنجرية والحلقية على نوع الحركة أقوى من تأثير الأصوات الأخرى فيأتي الفعل المضارع مفتوح العين إذا ما اشتمل الفعل على أحد هذه الأصوات.

العلاقة بين الحركة والمعنى

يلاحظ في الأمثلة السابقة أنّ الصيغة الثانية للفعل الجامد الثلاثي المبني للمعلوم هي صيغة " فَعِلَ " أي مكسور العين، ومضارعه مفتوح العين على الدوام، أي أنّ حركة عينه لاتتأثر بالأصوات المجاورة لها كما رأينا في صيغة " فَعَلَ ".ويمكن تفسير هذا من منظور مورفلوجي، حيث أنّ حركة العين (الفتحة) في هذه الصيغة ترتبط بمعنى معينا. وقد جاء في كتاب "الكليات" أنّ العلاقة بالفتح تختلف عن العلاقة بالكسر، فالأولى المفتوحة العين، تستعمل في الأمور الخارجية كعلاقة السوط والقوس ونحوهما، والثانية مكسورة العين تستعمل في الأمور الحسية والذهنية كعلاقة الحب والخصومة. والتفسير الآخر المحتمل، هو أنّ الخصائص الصوتية للأحرف التي يتكون منها الفعل في هذه الصيغة أكثر انسجاما مع الكسرة من غيرها من الحركات، إذا أخذ بالراي القائل أن للحرف قيمة تعبيرية، ومثل هذا الرأي يحتاج لبحث قائم بذاته. وقد يكون في الأمثلة التالية ما يوضح الأمر:

طرب بطر علم غضب رحم حفظ عجل سلم فرح فطن خفي عجل تعب ضحك ألف تعس حزن أمن سفه ثمل ضجر قبل سخر مرض حلم حمد عجز سمع نعم عجل رغب عهد عمه كره شهد.

والصيغة الثالثة هي صيغة "فَعُلَ " مضموم العين، ولا يكون مضارعه إلاّ مضموما. وكلّ فعل من هذه الصيغة لازم ويدلّ على الغرائز الثابتة وما يجري مجراها. وبالإضافة لذلك تتضمن هذه الصيغة معنى مرتبطا بتغير الحال، ففي قولنا مثلا "سَمُنَ" إشارة إلى أنّه صار سمينا، وكذلك " نحُف " ، " نظُف "، " يسُر" ، " ظرُف " كلّها تشير إلى حال المسند إليه. وفيما يلي أمثلة أخرى لأفعال بهذه الصييغة:

بلُغ فصُح عبُل(عريض المنكبين) ، عذُب سهُل صعُب خشُن صلُب سمُح (صار سمحا)، جزُل هجُن.

الاستنتاجات

في ضوء ما سبق، يمكن القول أنّه لا يمكن التنبؤ بحركة مضارع المجرد الجامد الثلاثي بشكل قاطع، لكن هناك قواعد عامة يمكن الإستهداء بها للقيام بتنبؤ ذكي في ظروف لا يتوفر فيها المعجم للرجوع إليه، وقد يكون التنبؤ صائبا بدرجة كبيرة. صحيح أنّ القوعد ليست مطردة، ولبعضها عدد غير قليل من الشواذ، ولكن هناك مجال للتنبؤ. ففي وزن "فعَلَ" مثلا، لاحظنا كيف يمكن لمضارعه أنْ يأتي بثلاث صيغ: مضموم العين أو مكسورها أو مفتوحها يحكمها إلى حدّ كبير بروسودات المقطع أو الكلمة (الخصائص الصوتية الثانوية)، فالضم مرتبط بالخاصية الإطباقية والغارية، والكسرة بالخاصية الذولقية (تعريف) والشفوية الإمامية، والفتحة بخاصية الحياد (للسان) المرتبطة بحروف الإستعلاء (الحنجرية والحلقية). وكلّ هذا بهدف تسهيل النطق وتفير الجهد في انتقال أعضاء النطق من وضع لآخر. ولكننا لاحظنا

في الوقت ذاته كيف يمكن أنْ يأتي مضارع نفس الفعل في صيغتين أو ثلاث صيغ. وفي أحيان أخرى لاحظنا كيف أنّ مضارع الفعل يأتي بحركة معينة دون سواها إذا كان للفعل أكثر من معنى. وهذا يشير إلى أنّ الحركات تتصرف كأنها مورفيمات بمعان محدده، بالإضافة إلى كونها أحيانا أصواتا تصل ألأحرف الساكنة في الكلمة. ومن الشواهد الأخرى على وظيفة الحركات كمورفينات ما لاحظناه في الصيغ الثلاثة للفعل،فصيغة الفعل بعين مكسورة يرتبط معناه بالأمور الحسية والذهنية، ومضموم العين بالأمور الغريزية وتبدل الحال، ومفتوح العين بشكل عام للإشارة إلى تجاوز الحدث لما يسند إليه الفعل(كما في صنع و ضرب). كما رأينا كيف أنّ حركة لها علاقة بصيغة المصدر إنْ كان الفعل متعديا أو لازما.

إنّنا إذا أردنا فهم النظام اللغوي لا بدّ من التسليم بأن كثيرا من مفردات اللغة وضعية، والجوهر هو الأحرف التي تتكون منها الكلمة، والحركات مثلها مثل الزيادات الصرفية(الأحرف في كلمة " سنأتي ") قد ترتبط بالحرف لتكتسب الكلمة معنى إضافيا لاشتقاق كلمات جديدة، وفي صياغة المبني للمجهول ما يدعم وجهة النظر هذه.

ويمكن تفسير شذوذ بعض الكلمات عن القاعدة على أنها من أصل غير عربي بقيت محافظة على بعض خصائصها، ولكن قد ترجع في الغالب إلى ظاهرة تطور اللغة، فقد تتغير البنية الصوتية للكلمة ، بالإضافة إلى السعي المستمر لتسهيل النطق، لتكتسب دلائل إضافية أو جديدة، مما يستدعي تمييزها بصورة صوتية معينة. فاللغة شأنها شأن الكائن الحي تتشكل وتتظور لتناسب بيئتها الصوتية ووظيفتها. ولكن هذا التطور أو التغير ليس عشوائيا ولكن تحكمه قواعد محددة تفرضها الظروف اللغوية.

المصادر والمراجع

1-R.H. Robins. General Linguistics: A Introductory Survey.Longmans.1965

Thomas Pellegrin and Lorry Lamel. Experimental Detection of vowel Pronunciation Variants in Amharic. (http://corpora.amharic.org)

٢ – علي حسن مزيان. علم الأصوات بين القدماء والمحدثين. دار شموع الثقافة. القاهرة:٢٠٠٣ (ص ص. ٧٢-٧٤)

٣ – محمود عكاشة. أصوات اللغة. الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي. القاهرة: ٢٠٠٧ (٨١- ٩١) ، (٧٥-٧٨) .

٤ – ابراهيم السامرائي. فقه اللغة المقارن. دار العلم للملايين. بيروت: ١٩٧٨. (٥٥-٥٧) .

٥ – نادية رمضان النجار. فصول في الدرس اللغوي بين القدماء والمحدثين. دار الوفاء :القاهرة: ٢٠٠٦(ص.٧١).

٦- صبحي الصالح. دراسات في فقه اللغة.دار العلم للملايين: بيروت.١٩٧٨. (ض ص.١٠٢-١٠٣، ١٤١-١٤٩، ٢٠٩-٢١٩).

٧ – سامي عياد حنا.معجم اللسانيات الحديثة (انجليزي-عربي). مكتبة لبنان. (ص ص ٩-١٠، ١١٤).

تمثلات المكان في الرواية

أ.د. نبيل حداد

بداية، فإن عنوان الورقة المنبثق- على ما يبدو- من المظلة الموضوعية العامة لهذا المؤتمر، ليس من اختياري وحدي، ولا أقول هذا على سبيل الاعتراض أو حتى من قبيل التحفظ، بل يأتي هذا الاستهلال استعادة لرأي طالما رددته في أكثر من مناسبة، يرى أنه إذا كان من الصواب ألا نجاري المقولة التي تذهب بوجود أدب أردني أو سوري أو تونسي، فلا داعي للتردد حول تعبير " الرواية الأردنية" وذلك تجسيداً لواقع فني بدأت مسيرته منذ ما يزيد على نصف قرن اكتسب خلالها مقومات الوجود ودعائم الحضور، وفوق كل هذا اكتسب السمات الخاصة التي تؤطر له- مع كل ما يمكن أن يؤذن به التأطير الفكري هنا من رحابة منهجية- شخصية خاصة وسمات شخصية لا تلغي خصوصية الفرد في الأسرة الواحدة، بل تؤكد سماته وتبرز بصماته.

وليس من قبيل المجازفة الزعم أن المكان الروائي بمعطياته المختلفة يظل دعامة أساسية في إضفاء الشخصية المتمايزة لأي حركة إبداعية في حقل الرواية، ولا أظن أن الرواية الأردنية استثناء في هذا، لا سيما أن الدعوة الجادة الأولى في الفكر النقدي العربي لإيلاء المكان الروائي ما يستحق من اهتمام نقدي، بل احتفاء إبداعي، جاءت من لدن مبدع ومفكر أردني هو غالب هلسا كما نعلم، وهو الذي نقل الى العربية منذ أكثر من ثلاثين عاماً كتاب باشلار الشهير (شعرية المكان) نقله بعنوان انتشر كالنيران في الهشيم في الأوساط النقدية؛ فبات مصطلح "جماليات المكان" مرتكزاً نقدياً أساسياً في أدبيات النقد الروائي العربي. بل إن دراسة غالب عن جماليات المكان، كانت الالتفاتة الجادة الأولى في أدبياتنا النقدية، نحو أهمية المكان الروائي.

ويبدو- من جهة أخرى- أن المكان فرض حضوره المبكر على وعي الروائي في الأردن، حضوراً قد يغري تتبعه بما يمكن أن يتاح من أدوات منهجية أو رؤى نقدية، ولكن المسألة كما سيتضح في أي اشتباك جاد مع الموضوع، قد لا تكون بهذه البساطة، بل قد تطرح عدداً من الإشكالات التي لا يمكن تخطيها دون نظر معمق في الموضوع.

على ما أرى، ينطوي الأفق على أربعة مسارات منهجية- وربما أكثر- للاشتباك المتوخى:

مسار يستند إلى رؤى الإبداع عند الروائيين، وهي رؤى موزعة بين ثلاث: رؤية تعاملت مع المكان لغاية تسجيلية،

باحث وأكاديمي من الأردن.

وثانية تراوح عطاؤها الإبداعي بين التصوير والتسجيل، وثالثة توهج السعي الإبداعي لدى صاحبها فارتقى هذا السعي الى التصوير الفني الخالص.

ومسار آخر يستند إلى التقسيم الثلاثي الباشلاري، الذي "يصنف" – وآسف لصرامة التعبير – المكان الروائي بثلاثة أشكال: هندسي ومحايد ومعيش.

وثمة مسار ثالث يمكن للظاهرة أن تعالج فيه من خلال إطارها التاريخي أدبياً ونقدياً؛ فيتوقف عند تيارات الإبداع المتعارف عليها من رومانسية وواقعية وتجريبية.. إلخ.

غير أن الأمر استقر عندي في نهاية المطاف، عند مسار أولي يلتفت إلى الشكل الاجتماعي أو البيئي الذي يمكن أن تصوغه رؤية العمل الروائي، شكلاً وإنساناً، أي الحقيقة المكانية والاجتماعية التي يتحرك فيها العمل بل ترسم شكله وتضفي عليه أبعاده الموضوعية والفنية. ثم إنه مسار يلتفت الى مقولة العنوان ويصب باتجاه مظلة موضوع المؤتمر لعل الخصوصية المرغوبة أن تتأكد، وللسمات المتمايزة أن تُستجلى.

لقد تحرك الإبداع الأردني في الرواية ضمن سبعة فضاءات: فضاء القرية، ثم فضاء المدينة، ففضاء البادية، وفضاء المخيم، ولعل هذه الفضاءات أو بعضها يتفاعل مع فضاء خامس: فضاء الغربة الحضارية (بيئة الاغتراب عند جمعه حماد وليلى الأطرش،مثلاً)، ناهيك عن فضاءين انتقاليين آخرين: فضاء البادية إذ يتحول الى النمط الريفي، وفضاء القرية إذ يبدأ باكتساب بعض أنساق الحياة في المدينة.

وقد تجتمع تلك الفضاءات في عمل واحد، كما الأمر في العمل الكبير، الذي أنجزه زياد قاسم (الزوبعة) كما قد يتداخل اثنان أو أكثر في فضاء واحد، كما هو الأمر في معظم الأعمال الروائية، وقد يفسر هذا النهج اللجوء إلى تعبير الفضاء هنا دون استعمال المكان التي تقتصر دلالتها الروائية على الحيز الهندسي (أو الجغرافي) الذي يكون ميداناً للحدث الأساسي بصرف النظر عن الاستدعاءات المكانية الأخرى.

بل لعل هذا التقسيم أن يحقق ما تطمح إليه الرؤى المنهجية البديلة التي ألمحنا إليها آنفاً، فالغاية الرئيسية من دراسة بهذا العنوان هي إبراز العطاء الفني في التمثيلات المكانية في الرواية الأردنية، ولكن الأمر يلح على إيضاح آخر: إن هذه الدراسة لا تسعى – بل لا تطمح أصلاً – إلى إنجاز حصاد مسحي يستطيع القارئ من خلاله أن يتقصى صور المكان وتمثيلاته عبر الرواية الأردنية خلال نصف القرن الماضي، فهذا مسعى أكبر من أن تنهض به الهمة في هذه المرحلة العمرية، وأوسع من أن تجود به أوقات المتابعة والاطلاع المتاحة في ظروفي الحالية، وأسمح لنفسي بأن أضيف – زاعماً: ظروف من هم في مثل حالتي، وحسبي هنا أن اجتهد، وأن أنتقي (ولا أقول: أختار) مع ما في الانتقاء من استصفاء، ولكنه يظل استصفاء قائماً على الاجتهاد ويعتمد على الظروف كذلك.

من الدارج في الرواية العربية بعامة، حتى لا أقول من الطبيعي، أن يكون الاهتمام بتمثيل المكان في القرية هو الاهتمام الأسبق، هذا ما ينبئنا به تطور الرواية العربية (الفنية) منذ "الفتاة الريفية" لمحمود خيرت (١٩٠٦) ومروراً بالأجنحة المتكسرة لجبران (١٩١٢)، حيث

تتلابس صورة الريف بصورة الإكليروس الشرقي، وبزينب لهيكل ١٩١٤، حيث المناظر والأخلاق الريفية. ولم تخرج مسيرة الرواية في الأردن (مع صعوبة، وربما استحالة تحديد البداية) عن هذا الارتكاز التاريخي. وليس من الصعب، إدارة نقاش منطقي حول هذه الظاهرة، إذا ما أخذنا في الاعتبار البداية الرومانسية للرواية العربية، مع ما تعنيه الرومانسية من انشغال بالطبيعة ومعرضها الكبير (الريف) وما يحتشد به هذا المعرض من عناصر البراءة والنقاء والطيبة والفطرة.. إلخ، ولكن كل هذا كان يكتب بوعي ابن المدينة كما نعلم، بوعي ابن الطبقة الوسطى.

وبصرف النظر عن البدايات في الخمسينيات، وربما قبلها بكثير، فإن صورة الفتى الريفي الذي غدا مثقفاً، بل معلماً في المدينة (وليس العكس) تطالعنا في "زائرة منتصف الليل" (١٩٦٣) لعبد الكريم فرحان، وهي علامة تستحق الوقوف عندها فيما يتصل بمسيرة الرواية في الأردن بعامة. لكن السبعينيات تشهد أعمالاً أكثر اتساعاً، وأشد نضجاً في الاشتباك مع القرية/ المكان، كان من أبرز هذه الأعمال، عمل فؤاد القسوس الكبير " العودة من الشمال" (١٩٧٧)، وهو عمل قوبل بمعاملة نقدية غير منصفة، لم يسلم كاتب السطور من الانخراط البريء فيها، ناهيك عن أعمال غالب هلسا التي سبقت " العودة من الشمال " وتوالت بعدها بحرفية إبداعية عز نظيرها على مستوى الرواية العربية.

في مطلع الثمانينيات يطل علينا هاشم غرايبة بـ "بيت الأسرار" (١٩٨٢) وكانت عملاً ثرياً بالعطاء الموضوعي استطاع هاشم من خلاله إقامة عالم فني للنظام الاجتماعي في القرية الأردنية يرتكز على تصورات حول العلاقة مع القيم المدينية المتزمتة بل أبرز هذا في شكل ما للصراع الطبقي.

غير أن الصورة تزداد اتساعاً مع أعمال مثل " شجرة الفهود" (تقاسيم الحياة) لسميحة خريس (١٩٩٥) و"وادي الصفصاف" لأحمد الطراونة (٢٠٠٨) وما بين هذين العملين عشرات من الأعمال الناضجة. ولكن اللافت للنظر أن كثيراً من هذه الأعمال" يسجل "، مع كل ما يمكن أن يجود به التسجيل من عطاء فني، للحظات تطور مرحلية ترصد- فنياً- هذا التحول الدقيق من الريف، مكاناً وإنساناً، لإلى المدينة، فضاء ومجتمعاً. وهو ما يمكن قوله هنا عن رواية "سلطانة" لغالب هلسا(١٩٨٧) التي ينضبط إيقاعها على لحظات التحول بين البادية والقرية من جهة، والقرية والمدينة من جهة أخرى.

ويقفز زياد قاسم بالتجربة الروائية الأردنية في اشتباكها مع المكان قفزة كبيرة من خلال " أبناء القلعة" (١٩٩٠) التي استطاع من خلالها أن ينجز رواية مكان حقاً، بالشروط الفنية والموضوعية المتعارف عليها لهذا اللون الروائي.

لم ينشغل زياد قاسم بإنجاز المبنى المكاني لحكاية عمان خلال ربع قرن فحسب، بل راح يصوغ الوجود الإنساني والاجتماعي لهذه المدينة وهو يتشكل عبر بُنى سردية متنوعة تستحضر عوالم مدهشة.. مجتمع مديني جديد يتكون ويكتسب للتو خصائصه المدينية بصرف النظر عن أصول أفراده الريفية أو البدوية والعربية أو الشركسية، وبصرف النظر عن أصوله الطبقية، إذ كل أفراده ينصهرون الآن في بوتقة عجيبة عنوانها الطبقة الوسطى.

وكان جمال ناجي، قد سبق فأنشأ كيانه المديني الخاص ممثلاً "بمخلفات الزوايا الأخيرة" (١٩٨٨) حيث تتحول النواة الطفيلية- بالمفهوم الطبقي للمجموعة الفقيرة غير المتجانسة — قليلة العدد إلى طبقة اجتماعية كبيرة، والمصالح البسيطة التي تربط بين الجار والجار تنقلب إلى مواقف اجتماعية وقضايا كبرى تعصف بحياة الناس وتكاد تقلب آمالهم رأساً على عقب. علاقة فريدة ينجزها قلم جمال ناجي بين واد يقع على الطرف، ويتحول إلى مجتمع هامشي خاص والمدينة الكبيرة التي لا يذكرها المؤلف بالاسم حرصاً- على ما يبدو- على تحقيق أكبر قدر ممكن من الاستبعاد المكاني الذي يحقق — بدوره- لخياله أقصى مدى ممكن من حرية الحركة في زمن روائي جديد، وضمن مرحلة فنية تجاوز- في أدواتها- مرحلة الخطاب الواقعي النقدي، وتتخطى إطار التسجيل إلى رحابة التصوير.

هكذا يفلح زياد قاسم وجمال ناجي في إنجاز رواية المكان، حسب الأدبيات المستقرة لرواية المدينة. لكن عمان المدينة والإنسان ظلت على الدوام هاجساً مشتركاً في معظم أعمال مؤنس الرزاز. غير أن حضور عمان عند مؤنس يتجلى بشرياً واجتماعياً بدرجة أعلى بكثير من تجلياته المكانية بل قل العمرانية. إذ تحضر عمان بإنسانها وتحولاته وتناقضاته بل قل توزعه بين قيم متناثرة تناثر البناء الفني في " الشظايا والفسيفساء" وموزعة توزع البطل بين جمعه القفاري ونعمان العموني في "يوميات نكرة" غير أن الملاحظ أن "مؤنس" استطاع في مرحلة سابقة أن يشتبك مع المكان بآفاق أكثر رحابة، وبعطاء جمالي أعلى كثافة حين كان أكثر تحرراً من صورة عمان وأقرب إلى "الأفق القومي" للمكان- إن جاز التعبير- وهكذا اتخذت الأمكنة مفردات إنسانية أكثر إشعاعاً ولا سيما حين تساوقت حركاتها مع الواقع الإنساني للشخصيات انفتاحاً وانغلاقاً أو عداوة وصداقة، أو سطوة وانعتاقاً، إلى غير هذه التجليات التي قدمها قلم مؤنس في" أحياء في البحر الميت" اعترافات كاتم صوت" و" متاهة الأعراب في ناطحات السراب" ثم في" اعترافات كاتم صوت" .

سبقت الإثارة إلى أن قلم الروائي في الأردن قد انفتح على آفاق مكانية أسبغت على الرواية الأردنية قدراً من خصوصيتها المحلية، ولعل هذه الإشارة تستوجب وقفة عابرة عند البادية والمخيم، بوصف الواحد منهما حقيقة مكانية لعدد من الأعمال الروائية.

وإذا سلمنا، مع قدر كبير من التحفظ، أن "أبناء الغساسنة" (١٩٣٦) لروكس عزيزي عمل رائد في مسيرة الرواية في الأردن (والتحفظ هنا مزدوج وينصب على الجدارة الروائية وأحقية الريادة) فإن البادية الريفية تكون البيئة الأسبق في الحركة الروائية. ولكن، وعلى الرغم من هذا التسليم المفترض فإن الأعمال التي تتخذ من البادية الأردنية بيئة روائية تظل محدودة، بل إن مجتمعها الخاص انبثق في عدد من الأعمال من لحظات التحول لا من الطابع الريفي إلى المدني، بل من طابع البادية إلى مجتمع القرية، وهو التوجه الذي بدا غالبا في أعمال فؤاد القسوس وطاهر العدوان (في "وجه الزمان" تحديداً) وأحمد الطراونة وغيرهم.

لكن بيئة طريد "الرمم" لحسام الرشيد (٢٠٠٧) تظل بيئة بدوية خالصة، بترابها وعواصفها ووديان الجماجم فيها وشخصياتها القوية والقاسية قسوة القعقاع والنعامي،

وإيقاعها العالي المنطلق بل المدوي دوي لغتها التي تنطق بكل مفردات الحياة في البادية، وتستحضر بحواراتها الطويلة كل مقامات السرد. إنها أيضاً رواية مكان، ولكنه مكان عزيز هذه المرة في حركتنا الروائية.

وما من شك في أن للمخيم خصوصيته البيئية وتجلياته الفنية التي تكاد تقتصر- ولا أزعم هذا منطلقاً من دراسات مسحية- على الرواية في الأقطار الشامية، وقد لا أخاطر إذا ما زعمت أن الاهتمام بهذه البيئة في حركاتنا الروائية كان الأسبق، ولئن كان من الصعب أن نقول إنه المستوى الأفضل (لما قد ينطوي عليه الزعم من مغالطة منطقية) فان الظاهرة في حركاتنا الروائية هي ولا شك الأقوى حضوراً بل الأوسع مساحة في نتاج بلدان المنطقة.

كانت رواية "وقت" (١٩٨٣) لجمال ناجي من الأعمال المبكرة التي التفتت إلى القيمة الجمالية للمخيم بوصفه مكاناً للحدث الأساسي لا جزءاً من فضاء روائي فحسب. ويكاد وضع المكان في هذا العمل أن يتحكم في مسار الأحداث، بل يؤثر في الشخصيات إلى الدرجة التي يصوغ فيها الكثير من خصائصها النموذجية، وأحياناً نرى هذه البيئة، وقد تحكمت في مصائر الناس إلى المدى الذي يصنع مسارات حياتهم ويرسم نهاياتهم.

والمخيم بيئة مؤقتة، بل طاردة، الحاضر فيها هو أقل الأبعاد الزمنية أهمية، بل إن هذا الحاضر خصم ينبغي التخلص منه ما أمكن الأمر؛ فهو (أي الحاضر) يحجب الشخصية عن المستقبل، عن الأمل المشترك لجميع السكان وهو العودة إلى الوطن السليب، وهذه ثيمة مشتركة بين الأعمال التي تتخذ من المخيم بيئة لها، واستحضارها متاح مباشرة أو تأويلاً. لذلك تكثر- عند جمال ناجي تحديداً- ألفاظ من قبيل تجهنم (أي أذهب إلى الجحيم) وانقلع، وانسلخ... الخ.

ولكن في بيئة كهذه، تسهل العلاقات بين الناس وتجمع بينهم الآمال، والأكثر من هذا المآسي، وتصبح لكل الأماكن جمالياتها حتى المقبرة عند (إبراهيم نصر الله في "أعراس آمنة" (٢٠٠٤) تغدو جانباً أساسياً في حياة الناس، صغاراً وكباراً، فهي للصغار ملعب وللكبار كائنات حية ضمن معطيات فلسفية لأناس لا يعرفون الفلسفة ولا يتعاطون بالفكر بل بالفعل.

لا تنفصل معاني الغربة عن معطيات الاغتراب في العطاء الجمالي لبيئة المخيم ،والملاحظ أن مستوى الغربة حاضر في مفردات المكان، مكان الحدث، يزاحم هذا، بل يُماهية مستوى الاغتراب ولكن الاشتباك هنا ميدانه الفضاء لأن حضور المكان، بل استحضاره يتم بالوجدان الإنساني بل إنه الطريقة الوحيدة لمسعى التوازن الذي يجعل الحياة قابلة لأن تحتمل؛ هذا على الأقل ما تقوله " أصوات من المخيم" (١٩٩١، ١٩٩٣) لمحمد القواسمة ضمن تقنية بوليفينية متقدمة، وأعمال أخرى يحضر فيها،بطبقات فضائية متراكمة- إن جاز التعبير-عالم المخيم ببساطة أناسه وتشابك أنساق الحياة وتعقدها،لديهم.

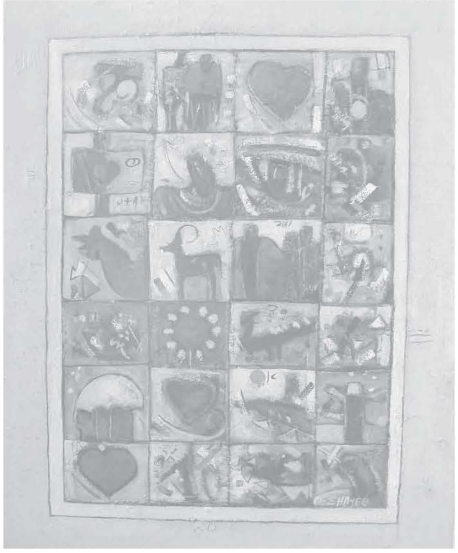
وبعد، فإن الخوض في المكان في الرواية الأردنية مغر ولكنه شائك، بسيط ولكنه متنوع تنوع البيئة ومركب كالتقنيات التي رسمت هذه البيئة، وبعيد الأغوار كالرؤى التي اشتبكت معه حسناً، ليس أمامنا الآن أفضل من تلمس بعض الصيغ العامة حول الموضوع.

أولاً: أردد مرة أخرى أن القصد من هذه المقاربة ليس تقديم جهد مسحي يحيط بالمكان ظاهرة مشعة في الرواية الأردنية.

ثانياً: ثمة ضرورة للتنبيه هنا أن ظاهرة المكان بل خصوصية هذه الظاهرة في الرواية الأردنية، والحركة الأدبية في الأردن بصورة عامة، قد حظيت بعدد من الدراسات الجادة والمعقمة. ودون التورط في لعبة الاستعانة بالأسماء أومئ من بعيد إلى جهود النقاد والباحثين الأكاديميين وغير الأكاديميين، بل أومئ إلى جهود خريجينا في رسائلهم وأطروحاتهم حول الحركة الأدبية في الأردن، فما من جهد منها إلا اشتمل على باب أو فصل أو بند ما حول المكان عند فلان سواء، كان هذا شاعراً أم روائياً أم قاصاً، بل إن عدداً من الرسائل، ربما وصل إلى العشرات، اتخذ من المكان عنواناً وموضوعاً. ولا أظن أن جهداً كهذا يمكن أن تفيه حقه ورقة علمية، بل إن ثمة ما يدعو إلى تنظيم لقاء علمي خاص لا حول المكان أو الأدب فحسب، بل للمكان في دراسات الباحثين.

ثالثاً: وفي ما يتعلق بالإطار المنهجي أو حتى تحديد وحدة المفهوم، فإن من الضروري وفي هذا اللقاء تحديداً، بل في هذه الورقة بالذات تأكيد الفرق بين المكان الروائي ورواية المكان، ولئن كان المكان مكوناً أساسياً في أي عمل أدبي، فإن عملية إنجاز المكان ورقياً بأسلوب يجعل منه مرتكزاً للأحداث، وجامعاً بين الشخوص، ومحوراً للحبكة (إن وجدت)، وموطناً دائماً لعدسة الراوي، وهاجساً مشتركاً بين أطراف العملية التواصلية، وسعياً متواصلاً لعملية البناء مدماكاً إثر مدماك بل حجراً بعد حجر.. عملية كهذه، ظلت سعياً عزيزاً لا في الرواية الأردنية فحسب بل في الرواية العربية بعامة.

رابعاً: ويبدو أن سبباً رئيسياً فيما يبدو أنه حضور محدود للمكان (بالمستوى المنشود)، يعود إلى التحولات الأساسية التي شهدتها مسيرة هذا الجنس الأدبي؛ ذلك أن توهج المكان لدى المتلقي والدارس- وهذه مجازفة تقوم على افتراض قد لا يكون محسوباً- يخدمه على الأرجح سرد يلتفت إلى العالم المنظم بأكثر مما تخدمه أعمال التجريب التي تنهض في الأساس على التشظي. مع ما يتطلبه التشظي من سعي لتجميع أشتات الظاهرة، وتنظيم لمكونات الصورة ولملمة لأجزاء المشهد ثم تفكيكها ثقافياً أو جمالياً. وإجراء نقدي من هذا القبيل يفترض "تجريب" أدوات نقدية لا تكتفي بالتمثلات ولا تقنع بالتصورات، بل تسلم الأمر لإجراءات بنيوية أو تفكيكية، ما زالت دونها، بكثير، مقارباتنا النقدية في الاشتباك مع المكان.



عمران الشايب / الأردن

دفاعاً عن إدوارد سعيد.. مرة أخرى

فخري صالح



منذ عشر سنوات تقريباً، وجدتني أندفع بحماسة شديدة، لتأليف كتابي "دفاعاً عن إدوارد سعيد"(١). لم أكن قد خططت في الحقيقة لكتابة ذلك الكتاب، فما كنت أفكر فيه هو القيام بعمل كبير عن إدوارد سعيد، الذي ما زلت أعتقد أنه لم ينل حقه من التعريف بعمله، وإسهامه الفعلي في حقول معرفية متعددة، على رأسها النقد ونظرية الأدب وعلم الخطاب، وعدد آخر من الحقول المعرفية، التي تتسم بتداخل التخصصات. كان الدافع وراء كتابة "دفاعاً عن إدوارد سعيد" هو الهجمة التي شنت عليه قبل صدور مذكراته الشخصية "خارج المكان"، والادعاء بأنه كذب فيما يتعلق بسيرته الذاتية، وقال إنه منفي فلسطيني، في الوقت الذي عاش فيه هو وأهله الموسرون خارج فلسطين، في مصر ولبنان، عدداً من السنوات التي قضاها إدوارد في المنطقة العربية. قام بالحملة حينها باحث يهودي يدعى جستوس رايد فاينر Justus Reid Weiner، وقد كتب مقالة مطولة في مجلة يهودية أميركية تدعى "كومنتري" Commentary (١٩٩٩) وعدد في تلك المقالة أملاك عائلة إدوارد، وأعمالها في فلسطين ومصر ولبنان، ليثبت أن إدوارد لم يكن لاجئاً فلسطينياً!

تملكني يومها غضب شديد بعد قراءة المقالة، التي استخدمت، كما قال كاتبها، حوالي مائة باحث فتشوا عن المعلومات الخاصة بإدوارد في عواصم عربية وغربية، وزودوا الكاتب بالحصيلة التي توافرت لديهم. كانت المقالة من ذلك النوع من الكتابة، الذي يأخذ لبوس البحث

ناقد من الأردن.

الموضوعي، من خلال الإكثار من الإحالات والمصادر؛ ففي مقالة لا يزيد حجمها عن عشرين صفحة، نقع على مائة وأربعين إحالة وهامشاً. الغاية من كثرة الإحالات والإشارة إلى المصادر هي إقناع القارئ، الذي لا يعرف الكثير عن موضوع البحث، بأن ما ورد في كتابة فاينر موضوعيّ تماماً، لأنه يستند إلى حقائق في حياة إدوارد سعيد، جمعها الكاتب وعرضها دون تدخل. لكن الحقيقة كانت في مكان آخر؛ فتشويه سمعة إدوارد سعيد قصد منه القول بأن الفلسطينيين يكذبون بشأن نفيهم واقتلاعهم، وهم، مثلهم مثل سعيد، الذي يحمل قضيتهم على كاهله، ويتحدث إلى الإعلام الغربي، ويؤلف الكتب عنهم، يختلقون وقائع لم تحدث. لقد غادروا فلسطين، ولم تخوفهم العصابات الصهيونية بمذابح متعددة، وعمليات قتل جماعي، قامت بها في الطنطورة، ودير ياسين، وقبية، وكفر قاسم، وعدد آخر من المجازر، التي أجبرتهم على الرحيل خوفاً على أطفالهم من الذبح، وبناتهم من الاغتصاب والذبح أيضاً!

ترجمت المقالة وقمت بالرد عليها، وبيان دور إدوارد سعيد في الفكر، والثقافة الغربيين، بوصفه واحداً من المثقفين البارزين، الذين أحدثوا تحولاً في كيفية النظر إلى العالم العربي، والإسلامي في الخطاب الغربي المعاصر، وممن أسهموا في إحداث انعطافة في نظرية الأدب، وعلم الخطاب، وبحثوا عن أشكال متعددة من المقاومة في الثقافات الغربية، وغير الغربية، ومن ضمنها الثقافة العربية، ودعوا إلى مفهوم مختلف للمثقف، الذي ينبغي أن يكون هاوياً لا خبيراً، يبيع معرفته لمن يدفع أكثر.

لم أقصد حينها الدفاع عن إدوارد سعيد الشخص والكاتب، بل الدفاع عن نموذج المثقف العضوي المقاتل، في سبيل ما يؤمن به، ذلك المثقف، الذي اختار أن ينتسب إلى فكرة وقضية وهوية، لم تفرض عليه بالولادة والنسب والانتماء القومي أو العرقي أو الديني. وقد كان إدوارد واحداً من هؤلاء المثقفين في العالم، الذين اختاروا هويتهم المفتوحة الهجينة، واجداً نفسه بين الثقافات، مدافعاً عما رآه إنسانياً في هذه الثقافات. ومن هنا انتسابه إلى فلسطين، لا لانتمائه الوطني لها، وولادته على أرضها، ورحيله القسري عنها، بل لإيمانه بعدالة قضيتها، وكونها تمثيلاً فعلياً لقضايا المضطهدين جميعاً.

من تلك النقطة المحورية، انطلق دفاعي عن إدوارد سعيد، لأنه يمثل بالفعل، بغض النظر عن كل ما وجه إليه من نقد في كتابات بني جلدته، من العرب، أو من هاجموه بضراوة، من المستشرقين، والباحثين في الغرب، من أمثال برنارد لويس Bernard Lewis، وإيرنست غيلنر Ernest Gellner، نموذج المثقف المستقل الهاوي، الذي لا تلين قناته.

الآن أجدني مدفوعاً للدفاع عنه مرة أخرى لأرد على ما جاء في كتاب "الاستشراق" لباحث يدعى ضياء الدين ساردار"(٢)، يجرد كتاب إدوارد سعيد "الاستشراق" من أهميته، مدعياً أن مساهمة سعيد من الناحية المعرفية الخالصة، ليست ذات أهمية كبيرة!

ما هو مستغرب بالفعل في كتاب ضياء الدين ساردار "الاستشراق"، الذي تؤجمته مؤخرا وسوف يصدر قريباً عن مشروع "كلمة" للترجمة في أبو ظبي، هو هجومه العنيف على كتاب "الاستشراق" لإدوارد سعيد، وكذلك على كتابات سعيد الأخرى، وعلى شخصه، وموقفه من

الثقافتين العربية والإسلامية، مكتفياً باقتباسات قليلة، ومبتسرة من أعمال سعيد، التي تدور حول الاستشراق والكولونيالية، والعلاقة بين الشرق والغرب، ومفهوم المثقف. فعلى الرغم من أن ساردار يبني أطروحة مشابهة لتلك التي عمل عليها سعيد، سواء في "الاستشراق" (١٩٧٨) أو في "الثقافة والإمبريالية" (١٩٩٣)، إلا أن ساردار ينكر على الناقد والمفكر الفلسطيني الأمريكي الإتيان بأي جديد، مفضلاً على عمله ما كتبه مواطنه الفلسطيني عبد اللطيف الطيباوي عن الاستشراق الإنجليزي، والدراسة الريادية، التي أنجزها المفكر المصري أنور عبد الملك، عن "أزمة الاستشراق" في ستينيات القرن الماضي، ونشرها لأول مرة في مجلة "ديوجين" Diogene (عدد شهر كانون أول ١٩٦٣)، التي كانت تصدرها منظمة التربية والثقافة والعلوم (اليونسكو)، التابعة للأمم المتحدة (وقد أشاد إدوارد سعيد بتلك المقالة في مواضع عديدة من كتابه "الاستشراق"). كما يفضل ساردار على ما كتبه سعيد كتاب المفكر التونسي هشام جعيط، عن "أوروبا والإسلام" (الذي صدر بالفرنسية ينة ١٩٧٩)، وما كتبه عالم الاجتماع الماليزي سيد حسين العطاس في مؤلفه الشهير "أسطورة المالاوي الكسول" (١٩٧٧).

لا يمكن تفسير هذه الانعطافة السلبية، غير المتوقعة، إلا بوصفها انفعالية، منحازة، غير متدبرة، لأنها لا تستند إلى عرض فعلي، لما أنجزه سعيد في دراسته عن الاستشراق؛ بل إنها تراكم النقود، التي وجهت إلى سعيد، دون أن تسعى إلى تفنيد تلك النقود، أو تبيان قوة حجتها، أو ضعفها، حتى عندما تستبعد نقد المؤرخ البريطاني برنارد لويس، لكتاب "الاستشراق"، وما كتبه المفكر وعالم الاجتماع البريطاني إيرنست غيلنر، عن كتاب "الثقافة والإمبريالية"، بالقول إن ما كتبه هذان المنافحان عن الاستشراق ضعيف وخارج السياق. فلا يمكن لأي كاره موضوعي لإدوارد سعيد وعمله، أن يصفه بأنه لم يضف شيئاً، وأنه أهمل عمل كل من سبقوه، وبدا و"كأنه ظهر فجأة جاهزاً كاملاً من لا مكان، وبدأ يشكل الجدل والنقاش حول الموضوع بصورة مهيمنة"، بحسب تعبير ساردار. فسعيد يشير إلى كل من: نورمان دانيال Norman Daniel، وعبد الله العروي، وألبرت حوراني، وك. م. بانيكارK. M. Panikar، ور. دبليو سذرن R. W. Southern. وهو يشير كذلك، وفي أكثر من موضع في كتابه "الثقافة والإمبريالية"، إلى عمل العطاس، حول أسطورة المالاوي الكسول، محتفياً بدراسة عالم الاجتماع الماليزي الرائدة؛ ويشير إلى أعمال مالك علولة، وطلال أسد، وأنور عبد الملك، وعبد الله العروي، وبانيكار، ما يدل على أن إدوارد سعيد لم يتعمد، كما ادعى ضياء الدين ساردار، أن يضرب صفحاً عن منجز الآخرين، في حقل البحث الذي ينتمي إليه عمله في "الاستشراق" و"الثقافة والإمبريالية".

المهم أن ساردار لا يعترف بإنجاز إدوارد سعيد، في حقل الكتابة عن الاستشراق، ولا يتبين التأثير الحاسم، الذي مارسه كتاب سعيد، في قوس واسع من الدراسات الحافة بالاستشراق، وعلى رأسها دراسات ما بعد الاستعمار، التي كان لكتاب سعيد الفضل الأكبر في بلورته، وجعله تياراً عريضاً في النظرية الأدبية المعاصرة. لا أريد هنا بالطبع الدفاع عن إدوارد سعيد، وأصالة كتابه "الاستشراق" لأن لذلك مجالاً آخر، ولكنني أورد هنا ما كتبه أحد منتقدي سعيد، هل أقول أحد كارهيه والمحرضين عليه؟، عن التأثير

الحاسم، الذي مارسه، ومازال يمارسه كتاب: الاستشراق". يقول كيث ويندسكاتل Windscuttle Keith في مقالة نشرتها مجلة New Criterion (المعيار الجديد) ١٩٩٩:

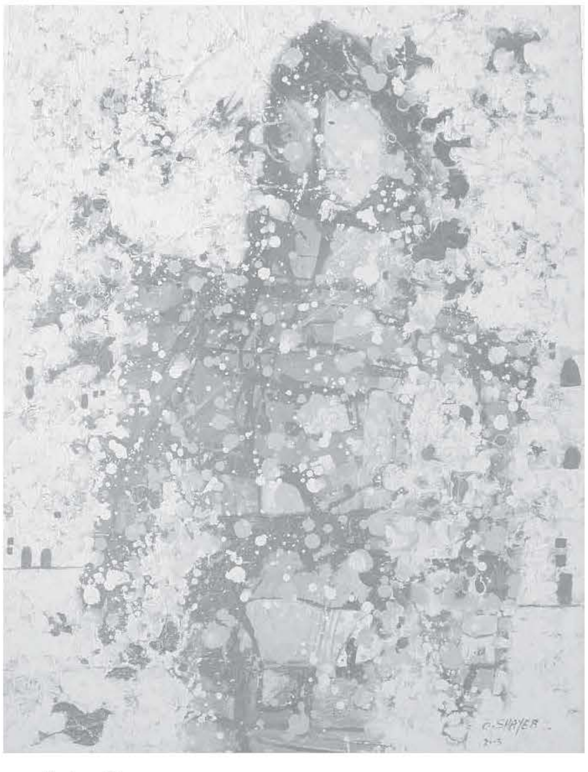
"في بداية عام ١٩٩٨ أقام متحف الفن في نيوساوث ويلز في سيدني معرضاً، بعنوان "الاستشراق: من ديلاكروا إلى كلي" تضمن المعرض ١٢٤ لوحة و٥٠ صورة فوتوغرافية، وقد أنجز معظم اللوحات والصور المعروضة فنانون أوروبيون، ينتمون إلى القرن التاسع عشر، وكانوا استوحوا موضوعات أعمالهم من شمال إفريقيا وبلاد الشام. ومن الملاحظات المطبوعة في كاتالوغ المعرض، يمكننا القول إن المرجعية الجمالية لا تشير إلى بعض نقاد الفن، بل إلى الناقد الأدبي إدوارد سعيد، إذ أن اسمه يتكرر بصورة ملحوظة في ذلك الكاتالوغ. وتكشف اللوحات المعروضة، كما يقول منظمو المعرض، عن صحة أطروحة سعيد عن "التحامل المتواصل الماكر، الذي تمارسه المركزية الأوروبية، ضد الشعوب العربية ـ الإسلامية وثقافاتها"، و"العنف الناتج عن الزحف الاستعماري للقوى الأوروبية." وقد كانت هذه المصادقة من القوة، بحيث تدافعت الجماهير، التي جاءت لمشاهدة المعرض، لشراء الطبعة الجديدة من كتاب سعيد الشهير "الاستشراق"، التي كانت ظهرت حديثاً عن دار نشر بنغوين." ويقول الكاتب في موضع آخر من مقالته، مشيراً إلى إدوارد سعيد: "إن تأثير أستاذ الأدب الأمريكي ـ الفلسطيني هو من الضخامة، بحيث إن عدداً هائلاً من التعليقات، التي تكتب حول الفن والأدب والسينما والموسيقى والتاريخ الأوروبي، تتعبد بصورة طقسية في محراب أفكاره."

هوامش:

١. فخري صالح، دفاعاً عن إدوارد سعيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠.

٢. أنظر كتابه:

Ziauddin Sardar, Orientalisn, Open University Press, Buckingham - Philadelphia, ١٩٩٩.



عمران الشايب / الأردن

ثنائية (التراث – المعاصرة) في الفكر العربي المعاصر

مجدي ممدوح

دخل فكرنا المعاصر في حلقة مفرغة بعد أن وقع أسيراً لثنائية زائفة هي ثنائية التراث والمعاصرة، تقوم على التناقض الحاد بين قطبي هذه الثنائية ، وتم التعامل مع قطبي الثنائية وكأنهما نقيضين لا يمكن التوفيق بينهما، فإما التمسك بالتراث وإما اللحاق بركب الحداثة والمعاصرة ، وباتت المعاصرة تفهم من قبل البعض وكأنها نقيض للتراث أو أنها تسعى دائماً إلى تقويض التراث والقفز عليه، بينما يطرح التراث دائماً بصفته عائقاً وحجر عثرة في سبيل الانتقال بالمجتمع إلى المعاصرة والحداثة ، وباتت هذه المشكلة مثاراً لجدل لا ينتهي ومناظرات واتهامات بين أنصار قطبي الثنائية ، ولا أدري كيف وصل الأمر لأن يطرح بهذه الطريقة المبتسرة "إما تراث وإما معاصرة" .

الواقع أن هذه الثنائية لم تظهر في أي أمة كما ظهرت في أمتنا العربية وربما الإسلامية عموماً ، ولو تتبعنا هذه المشكلة بين بقية الأمم لما وجدناها بهذه الحدية أو أنها غير موجودة على الإطلاق، ونلاحظ أن هذه المشكلة غير موجودة في اليابان مثلاً حيث نشاهد تعاليم كونفوشيوس منقوشة على جدران أحدث المصانع والمختبرات الحديثة في تزاوج مبدع بين الماضي والحاضر، وهذا يؤشر بوضوح عدم وجود صراع من النوع الذي يوجد في أمتنا .

ويبدو أن هذه الفجوة في واقعنا العربي فجوة هائلة لا تردم بحيث أنها باتت تشكل المعلم الأساسي للصراع على المستوى السياسي والفكري والعقائدي، صراع يتفاقم بين حماة الماضي والتراث والهوية وبين دعاة التحديث والانفتاح على العصر المتمثل بالآخر الغربي، ومن الملاحظ أن كما كبيرا من النتاج الفكري الذي ظهر في ربع القرن المنصرم يتمحور حول هذه الإشكالية، ونود هنا تقصي وتوضيح الأسباب التي أدت إلى اتساع الفجوة بين ماضينا وحاضرنا، بين تراثنا وواقعنا الراهن بين هويتنا وبين واقعنا المعيوش .

ربما يكون السبب الرئيسي في هذا التناقض الذي نحياه هو توقف العقل العربي عن الإنتاج منذ ما يقارب العشرة قرون، بالطبع نحن لا نعني التوقف التام، فهناك

باحث من فلسطين.

مجهودات متفرقة وفردية استطاعت أن تقدم تجارب منضجة في مقارباتها للواقع العربي، ولكننا نستطيع القول بكل ثقة أن هذه التجارب كانت واحات متباعدة وسط صحراء، وبقي التيار المهيمن في واقعنا هو تغييب العقل وتوقفه عن الإنتاج المتجدد المواكب لحركة التطوير الاجتماعي. لقد حقق المجتمع العربي تطوراً ملحوظاً على صعيد قوى ووسائل الإنتاج وتطور البنى الاجتماعية، ولكن هذا التطور لم يرافقه أي تطور في البنى الفكرية والعقائدية والعقلية، ما أدى إلى نتيجة متوقعة و هي وجود فجوة كبيرة بين الواقع المعيش و المنظومة الفكرية والعقائدية السائدة ، ما يجعل هذه المنظومة لا تصلح لمواكبة و تفسير هذا الواقع المتسارع، وبالتالي قيام الدعوات المتطرفة من كلا القطبين بين داع إلى العودة إلى المنابع الأولى و إلى شروط الحياة الماضية و نبذ كل ما هو مستورد و حديث بدعوى أن الأسلاف لم يفعلوا كل ذلك، وبين داع إلى التجاوز التام للماضي والتراث لأنه لم يعد يصلح لمواكبة شروط الحياة العصرية ولم يعد قادرا على الإيفاء بمتطلبات التحديث للمجتمع، ووصل الأمر بحماة التراث إلى إطلاق دعوات تنادي بالعودة إلى أساليب الحياة القديمة مثل رفض استعمال فرشاة الأسنان و العودة للسواك و رفض ارتداء الملابس الحديثة والإصرار على لبس الثوب القصير، وعدم حلق اللحية، والتركيز في تحصيل العلوم على علوم الدين والحديث والتراث بصفتها أشرف العلوم، والإصرار على عدم استعمال المرافق الصحية الحديثة، والتشكيك بالمعالجة الطبية العصرية وإعادة الاعتبار للحجامة والحبة السوداء والعسل بصفته شافيا لكل الأمراض ، و الواقع أن هذه الدعوات تريد الإبقاء على نمط الحياة التراثي حتى يكون ملائما للمنظومة الفكرية التراثية وأن لا تضع نفسها في تناقض بين الفكر والواقع، لقد اختار حماة الماضي والتراث الطريق الأسهل، فبدلا من تطوير منظوماتهم العقائدية، لكي تواكب الواقع المجتمعي المتطور وشروط الحياة المادية المتسارعة اختاروا العودة بالمجتمع إلى الوراء، لكي تبقى منظوماتهم صالحة للعمل في هذه المجتمعات.

والواقع أن هذه المشكلة لم تظهر هكذا فجأة بل أنها تراكمت و تفاقمت عبر مئات السنين و السبب كما أسلفنا هو توقف العقل العربي عن الإنتاج ، و إذا كنا نريد أن نضع تاريخا محددا لتوقف العقل العربي فإننا نستطيع أن نؤرخ لنكبة المعتزلة كبداية لاغتيال العقل وتحييده وسيادة التيار الفقهي المحافظ الذي وضع العقيدة في دستور مكتوب أسموه العقيدة القادرية نسبة إلى الخليفة القادر وعلق هذا الدستور في الجوامع و المدارس والطرقات وأصبح من يخالف هذه العقيدة زنديق و كافر. والواقع أنه لم يمض قرنان أو ثلاثة على نكبة المعتزلة وانحسار التيار العقلي في الحضارة العربية حتى بدأت تظهر مشكلة جديدة هي معضلة التوفيق بين العقل و النقل ، فبعد تقدم العلوم و الفلسفة أصبحت المقولات النقلية في مأزق حقيقي عند امتحانها من قبل العقل، وانبرت العقول العربية في محاولة يائسة للمصالحة بين العقل و النقل ، وأهمها بالطبع محاولات ابن رشد في القرن الثامن، فكانت هذه المعضلة حاضرة في كتابه «فصل المقال فيما بين الشريعة و الحكمة من الاتصال» ومع أن ابن رشد في الظاهر كان يهدف إلى إقامة اتصال و توافق بين الشريعة و العقل إلا انه انتهى إلى ما يشبه الانفصال والقطيعة بين العقل و النقل، وابن

رشد بدا مرتبكاً و غير متماسك معرفيا وهو يخوض في هذه القضية الشائكة ، ومن أشهر الآراء المثيرة التي تبناها ابن رشد لتجاوز هذه المعضلة أنه يمكن أن تكون قضية ما قضية صادقة في الدين ولكنها في العلم تكون قضية باطلة وبالعكس، ولقد قام الغرب في القرون الوسطى بتبني أفكار ابن رشد كونه يفصل بين الدين والحياة أو بشكل أدق يفصل بين الدين والدولة، والواقع أن هذه المعضلة لم تكن لتظهر لولا اغتيال العقل باغتيال التيار المعتزلي ، فالمعتزلة استطاعوا عبر تقنيات التأويل والتفكير العقلي أن يحلوا هذا التناقض بين النصوص الدينية والعقل. وقد استطاع المعتزلة أن يستوعبوا الإشكالات التي برزت مع تطور العلوم والفلسفة عندما احتك العرب بالأمم الأخرى، فقد استطاع المعتزلة بمهارة أن يحلوا معضلة التجسد الإلهي، أن لله يداً أو عيناً أو رجلاً أو أنه جلس على العرش أو استوى على الكرسي. وكان تأويلهم موفقاً عندما استخدموا تقنيات المجاز في اللغة في إعادة الاعتبار للرؤية التنزيهية للإله، أي أنه منزه عن التجسد، فالعين لا تعني إلا الرعاية واليد تعني القوة والإصبع يعني التدخل في الأمر، ولكن مع غياب التيار المعتزلي توقف هذا النشاط وبدأت الفجوة بالاتساع حتى وصلت إلى ما وصلت إليه من قطيعة حادة وفجوة لا تردم بين العلوم النقلية والعقل، والمتتبع لتاريخ العقلنة في الفكر الإسلامي يستنتج بوضوح أن جهد الفلاسفة انصب في العصور اللاحقة بما في ذلك ابن رشد على التوفيق بين الفلسفة اليونانية والنصوص الدينية الإسلامية، كما هو واضح في كتاب ابن رشد « فصل المقال فيما بين الشريعة والحكمة من الاتصال»، وهكذا وجد الفلاسفة أنفسهم واقعين في فخ التوفيق

بين النقل اليوناني والنقل الإسلامي، ومن المجازفة أن نطلق مفهوم العقل على التراجم والمنقولات اليونانية لان هذه المنقولات لم تتجذر في الثقافة العربية ولم تتحول إلى مكون أساسي من مكونات العقل العربي، وبقيت على الدوام هدفا سهلا وعرضة للهجوم المستمر من قبل الفقهاء والتيارات المحافظة الأخرى، لقد ظل العقل في تاريخنا العربي تحت سيف محرجة هاملت-يكون أو لا يكون، وربما يكون العيب الأساسي في التيار العقلي العربي انه لم ينبت بالأصل في البيئة الثقافية العربية، بل يمكن القول انه تم استيراده في عصر المأمون لمحاربة التيارات الباطنية (غير العقلانية) التي كانت تهيمن على الساحة الثقافية بعد أن أرسى الإمام جعفر الصادق المذهب الشيعي الامامي على أسس متماسكة وأصبح هذا المذهب بدعاويه اللاهوتية المتوافقة مع المناخ الثقافي السائد يهدد الدولة العباسية، والصراع المرير بين الإمام الرضا والمأمون على الزعامة والسلطة يبرز خطورة هذا الصراع في الساحة السياسية آنذاك، لقد تم استيراد الفلسفة اليونانية لأسباب سياسية بحتة وليس لأسباب معرفية إذن، وعندما زالت هذه الأسباب لم تتوان السلطة العباسية عن تصفية هذا التيار والتنكيل به كما بدا واضحاً في نكبة المعتزلة، ونود هنا التنويه استناداً إلى الوقائع السابقة أن مسيرة العقل في حضارتنا الإسلامية هي مسيرة متعثرة منذ بداياتها الأولى، فهي لم تنبت في البيئة الثقافية العربية وعانت الكثير من المغالطات وسوء الفهم بسبب الترجمة الرديئة، حتى أن الأفكار كانت تنقلب إلى أضدادها ، ولتوضيح جانب من هذا المأزق الذي تسبب به النقل عن اليونان نورد كتاب الفارابي المعنون» الجمع بين رأي الحكيمين»، ويعني بذلك التوفيق

بين فلسفة أفلاطون المثالية التجريدية السماوية وفلسفة أرسطو الواقعية الأرضية ، وهذا ينم بالطبع عن التصور المخطوء لماهية المذهبين السابقين بسبب سوء الترجمة كما أسلفنا، حيث أن فلسفة أفلاطون هي فلسفة مثالية تجريدية سماوية بينما نحت الأرسطية نحو الواقعية، ومن المرجح أن الفارابي خلط بين أرسطو وأفلوطين الذي كان ينعت بالشيخ اليوناني في التراجم

ويبدو أن هذه المشكلة ما زالت لغاية الآن تشغل عقولنا وتستنزف فكرنا، وأصبح هاجسنا في الوقت الحاضر هو إيجاد جذور تراثية لكل ما هو حديث، والنبش في تراثنا حتى نرجع كل الظواهر الحداثية والكشوفات العلمية إلى جذور هذا التراث، وأصبح البعض يقع في مطب السذاجة عندما يحدث مقارنات سطحية بين المنجزات الحداثية والتراث العربي، وأصبح البعض يتلقف التشابهات اللفظية من أجل إثبات الدعاوي التي يذهبون إليها، فالبعض مثلاً أحدث مقارنات غير موفقة بين شك الغزالي والشك الديكارتي (انظر كتاب المنهج الفلسفي بين الغزالي وديكارت للدكتور محمد زقزوق)، وبين مفهوم السببية عند ديفيد هيوم والغزالي، وبرز تيار جديد يقوم على إرجاع كافة الاختراعات العلمية والنظريات الحديثة إلى النصوص القرآنية، حتى أن مفهوم الحداثة بأكمله ثم إرجاعه إلى فكر ابن رشد وكأن الحداثة الأوروبية المنشأ لا بدّ لها هي الأخرى من مرجع تراثي، ومن المفارقة أن ابن رشد تعرض في حضارتنا إلى نكبة عندما اتهم بالزندقة والكفر وتم إحراق كتبه ونُفي وشُردَ بسبب نزعته العقلية، لقد حاربنا ابن رشد عندما كان حاضراً وراهناً وواقعاً ولكننا الآن رجعنا لنقدسه وننصبه عراباً للحداثة بعد أن أصبح تراثاً وكأن الفكر لا يصبح مقدساً وصحيحاً إلا عندما يصبح تراثاً.

ومع أن الإمام محمد عبده ظل هاجسه التراث والماضي إلا انه كان ذا نزعة عقلية تنويرية وقد أحدث تبدلاً مهماً في نظرتنا إلى مسألة (التراث – المعاصرة)، ويكمن المنحى التجديدي الذي كان قد نحاه محمد عبده هو أنّه وظف الحداثة وتقنياتها وحولها إلى أداة منهجية لتحليل التراث وفهمه ونقده، وسوف نلحظ أن هذا التيار الجديد سوف يطبع كل المحاولات الحديثة في قراءة التراث، ونلاحظ أثر ذلك في مشاريع محمد اركون، الجابري، الطيب التيزيني، وحسين مروة وغيرهم ممن حاولوا قراءة التراث وتحليله من منظور حداثي معاصر، ولا بدّ من الاعتراف أن هذا التوجه الجديد ندين به بالكامل إلى فكر الإمام محمد عبده التنويري، لقد قلب محمد عبده تصورنا عن هذه المسألة فأصبحنا نحاكم التراث بالمعاصرة وليس إخضاع المعاصر وحشره في التراث.

والوجه الآخر للعقل التنويري للإمام محمد عبده هو إنكاره الصريح والواضح لمسالة الإعجاز العلمي في القرآن، حيث يصرح في أكثر من موضع في مؤلفاته أن النصوص القرآنية لا تحتوي على أي حقائق علمية بل أن هذه النصوص هي للاعتبار فقط ضمن سياق أخلاقي روحاني لا يمت للعلوم الصرفة بصلة، حتى المعلومات التاريخية المتناثرة في القرآن عن الأقوام السابقة لا يمكن الاعتداد بها كمصدر من مصادر التاريخ، وان التاريخ يجب أن يؤخذ من مظانه الصحيحة

والحقيقة أن هذا التيار الجديد لم يلاق قبولاً من أنصار التراث والداعين إلى تقديسه، فلجأ البعض إلى الدعوة إلى أحياء «علم الكلام» أو التأسيس لعلم

كلام معاصر كما هو واضح في مشروع المغربي طه عبد الرحمن والذي أراد إرجاع المشروع الحداثي الغربي وتطويعه وحشره في «علم الكلام» الإسلامي، مع أن علم الكلام قد ظهر في زمن مختلف كل الاختلاف وتوقف منذ ما يقارب التسعة قرون ولم يواكب التطورات التي حدثت في الفكر العربي، والدعوة إلى إحيائه فيها من الشطط الشيء الكثير، ولنضرب مثالاً على ذلك أن طه عبد الرحمن قام بترجمة الكوجيتو الديكارتي (أنا أفكر أنا إذن موجود) ترجمة جديدة هي (أنظر، تجد) وهنا نلاحظ أن كلمة أنظر هنا مربكة فإذا كانت تعني النظر البصري فإننا هنا نبدو وكأننا ننتقل من الوجود إلى الوجود لأن النظر البصري يستتبع وجوداً انطولوجياً ويصبح الكوجيتو هنا بلا معنى، أما إذا أراد طه عبد الرحمن بكلمة «أنظر» النظر العقلي فإنه هنا يعود ليغرقنا في مجاز اللغة وغموضها الذي جاهدت الفلسفة لكي تتخلص منه واتجهت إلى لغة المنطق الصوري واللغة الرياضية في رحلتها نحو تثبيت الفلسفة كعلم يقيني، ولا أرى في ذلك أي حجية، ولقد عمد الأزهر إلى إقامة ندوة موسعة وبالتعاون مع الجمعية الفلسفية المصرية تحت عنوان «نحو علم كلام معاصر»، ومرة أخرى لا أرى أي مبرر أو فائدة من استنزاف العقول العربية في حشر الحداثة والمعاصرة في قوالب التراث وعلم الكلام المنقرض منذ قرون.

ونلاحظ أن الخطاب التنويري المتعثر والخجول يلجأ إلى الازدواجية في تعامله مع هذه المسألة، ففي حين يدعو بجرأة إلى تحليل الواقع الاجتماعي وتشريحه بمنظور حداثي نراه يتحول في كثير من المناسبات إلى نوع من التبرير أو حتى تجميل كل ما يتصل بالتراث وكأنهم يطلبون صكوك غفران من التراث وحماة التراث، فلا زال حماة الماضي يشكلون قوة مجتمعية لا يستهان بها في حاضرنا وهم يمتلكون قدرات لا يمكن التشكيك بها على ضرب أي مشروع حضاري لا يتناسب مع مصالحهم وطموحاتهم، ونلاحظ أن الحاملين لمشاريع التغيير لا يستطيعون العمل بمفردهم لعدم امتلاكهم أي مقار من القوة والسلطة فنراهم يعقدون تحالفات مرحلية مع بعض القوى المحافظة مما يستتبع خضوع حاملي التغيير لاشتراطات ومعايير هذه القوى التي تقدس التراث.

يبدو وأن هاجس التأصيل سيبقى مهيمناً على كل المشاريع الفكرية التي تظهر في العالم العربي، والسبب في ذلك يعود إلى حد ما إلى ارتباط هذه المسألة بمفهوم «الهوية»، ولا زال مفهوم الهوية يرتبط ارتباطاً مباشراً بمفهوم العقيدة، باعتبار العقيدة خطا أحمراً لا يجوز الاقتراب منه، وتصبح الأنا هنا متماهية مع العقيدة، فتصبح الأنا العربية هي العقيدة، وقد لاحظنا أن حماة التراث والماضي قدّموا الكثير من الرؤى الحداثية فيما يتعلق بالشريعة التي هي أمور دنيوية، وقدّم الكثير من رجال الدين المتنورين فتاوي معاصرة اتسمت بالجرأة والتجديد فيما يتعلق بالمعاملات المالية والتجارية وكل المسائل الحديثة التي استجدّت في مجتمعنا، ولكن الأمر حين يتعلق بالعقيدة فإن الموقف يبدو مختلفاً، والعقيدة التي أعنيها هنا هي العقيدة القادرية والتي هي في اغلبها أشعرية، وكأن العقيدة بوصفها هوية لا يجوز المساس بها أو حتى وضعها موضع بحث أو مساءلة، وهنا نلاحظ فصلاً تعسفياً بين العقيدة والشريعة مع أنهما يشكلان معاً هويتنا الحضارية بالإضافة إلى عناصر الحضارة الأخرى من تاريخ وثقافة وفنون وعلوم، وسوف تبقى

المشاريع الحداثية في الفكر العربي تراوح مكانها ما دام هذا التماهي قائماً بين العقيدة والهوية واعتقد أن مفهوم الهوية بحاجة إلى مراجعة، ما هي هويتنا؟ ومن نحن؟.

تناسلت في الفترة الأخيرة بعض التجمعات والمنتديات الفكرية التي تدعو إلى إصلاح عقائدي، والمضحك المبكي أن هذه الدعوات في اغلبها تدعو إلى العودة إلى العقيدة المعتزلية التي طمستها العقيدة الأشعرية قبل أكثر من ألف عام، وتوصف الدعوات الاعتزالية السابقة بأنها دعوات تقدمية وتوصف من قبل الخصوم بأنها دعوات تحتوي على المغامرة والشطط، هل يعقل أن نتمنى تحقيق إصلاح كنا قد انجزناه قبل ألف عام، هذا ما عنيته تحديدا عندما ذكرت في المقدمة أن العقل العربي قد توقف عن الإنتاج منذ قرون ، هل يعقل أن يكون الاعتزال مطلبا حداثيا في واقعنا الراهن.

ربما نستطيع أن نضع هذه المسألة الآن بشكل أكثر تحديداً بربطها بمفهوم الهوية، ويبدو أن هناك مسافة تفصل بين الهوية والواقع المعيش وهي المولّد الدائم لكل الإشكالات والتناقضات التي تتناسل في واقعنا، نحن بحاجة إلى نوع من الإصلاح الديني المرتبط بالعقيدة الذي سيقود إلى تبدلات هيكلية في واقعنا المجتمعي، لقد قدم الدين تصورا ومعنى لوجودنا ووفر الحوافز والغايات لهذا الوجود منذ بواكير الحضارة الإنسانية، ونحن الآن بأمس الحاجة لإحداث مناخ عقائدي مناسب يكون بمقدوره حمل مشروع نهضوي حضاري جديد، لقد أوضح ماكس فيبر في كتابه «الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية» أن النزعة البيوريتانية(التطهرية) الجديدة التي ترافقت مع الإصلاح البروتستانتي هي التي أدت بالمجتمعات الغربية إلى بناء اقتصاد قائم على الإنتاج المتراكم والتكديس المستمر لرأس المال بعيدا عن النزعة الاستهلاكية المسرفة والباذخة التي كانت سائدة في عصور الإقطاع، إن النزعة البيوريتانية جعلت الفرد البروتستانتي لا يفكر بذاته الفردية فقط وملذاته بل أصبح هاجسه المراكمة المستمرة للإنتاج ولرأس المال لفترات زمنية تتجاوز حياته الفردية، هكذا ظهرت الرأسمالية كأكبر وأعتى قوة في التاريخ البشري واستطاعت أن تتسيد الحضارة الإنسانية لغاية الآن، ألا يوجد في تراثنا تيار مماثل نستطيع أن نتبنى منظومته العقائدية، بحيث نكون قادرين على تجاوز فرديتنا وأنانيتنا وتمركزنا حول ملذاتنا وعلى اللحظة الحاضرة، لقد بات مفهوما أن قوة رأس المال الجبارة هي قوة محيدة في مجتمعاتنا العربية، لأن النزعة الشرقية الأسطورية الباذخة لا زالت تعشش في أذهان القابضين على رأس المال في مجتمعاتنا، ولا زالت صور البذخ والترف، التي تنقلها لنا كتب التراث هي المثل الأعلى لمالكي رأس المال، ما نبحث عنه الآن هو إصلاح عقائدي يدعو الفرد إلى الخروج عن ذاتيته المفرطة والانخراط في مشروع بناء حضاري تراكمي عابر للأجيال، إن هويتنا الحالية وبتكوينها الراهن عجزت عن حمل مشروع نهضوي فعال، علينا الاعتراف بهذه الحقيقة كمبادأة أولية قبل الانخراط في التأسيس لأي مشروع مقبل، لا اعتقد أن بإمكان أي مشروع مستقبلي أن يتجاوز التراث، ولكن السؤال الأهم هو ماذا نريد من التراث، جواب هذا السؤال يقدم طيفا واسعا من الرؤى حول التراث، ولكن نرجو أن لا تكون إحدى هذه الرؤى هي العودة إلى عيش هذا التراث مرة أخرى.

أغنية حب من وحي غزة

◄ نضال برقان

هو الحبُّ، لو تعلمينَ، أبي

وأمّي التي هجعتْ، منذ عامين، في هدبي

هو الحبُّ كان ندائي

وكان جناحي

ولمّا يزلْ كوكبي

وضوحي الذي في (أحبُّكِ)،

مسعاي، باسمك، من غير ما نَصَبِ

ورودي التي لا تملّ التفتّح في الطرقات

وإن قُصِفتْ، كلّ حين،

بلا سببِ

هو الحبُّ

صدّقتُه وصدعتُ

وإن ثقبت يده مركبي

يناديك ملء دمي الحبُّ

- لو تعلمين -

فأينك ..

***

◄ شاعر من الأردن.

.. وإذ يعصفُ الموتُ

تحصي الكبيرةُ إخوتها

ـ لم نزل تسعةً منذ ستِ قذائفَ

.. تبحث والدةٌ عن روائح أبنائها

في ظلام الركام

وتهجسُ:

"يا ربّ.. لو قُبلة"

.. وقبيل انفلات الهتاف

قبيل اشتعال الزغاريد

كان أبٌ في الثلاثين يحمل أصغر أبنائه

ويجاهد حتى يظلّ السؤالُ بعيداً..

ـ لماذا سبقتَ أباك..

ومتَ؟

***

أشدّ الرحالَ إليكِ كليلٍ

يشدّ الرحال لبحر ظلامِ

وفيك أمدّ يداً لي كمعنى

يحاول كينونةً في الكلامِ

فأينكِ؛ لستُ هنا أو هناك

كأني خيالٌ ومحضُ منامِ

وأينكِ؛ لمّا أكن غير حرف

يجر الحياة لمرمى سهامي

وأينك؛ منذُ كسرتُ السماءَ

وليس على الأرضِ غير حطامي

وأينك، ثمة نظمٌ كثيفٌ

يجرُّ دمي باتجاه الختامِ.

أربع قصائد

◄ مثنى حامد

مجـرد

كرةٌ في منتصف الغرفةِ

رجلٌ يشربُ الشاي

مركبةٌ في البعيد هنالك

تبصقُ علبتها المعدنية

مجردُ كرةٍ

في منتصف الغرفةِ

سروالٌ أسود يراقبُ حافلةً

وتملأهُ امرأةٌ طيبةٌ

قلتُ لكم

مجرد كرةٍ في منتصف الغرفة

سيرة عربيـة

أستطيعُ البكاء

يكفي أن أملك منديلاً

و ذاكرةً قويةً

كي أبكي

أستطيعُ القراءة

يكفي أن أسجنَ

كي أقرأ

أستطيعُ النوم

يكفي أن أملك نهاية يوم

كي أنامْ

◄ شاعر من الأردن.

أستطيعُ ممارسة الجنس

يكفي أن أنشر سروالي

بعد نشرة الأخبار

كي أمارس الجنس

أستطيعُ الموت

يكفي أن يقتلني شرطيٌّ

كي أموت

تجـربـة

لأنني متُّ قبل يومين

أستطيعُ أن أقيم التجربة

سرادقُ العزاء لم تكن ممتلئة

زوجتي لم تبكِ جيداً

شقيقتاي ذهبتا إلى السوق

صبيحة اليوم الثاني

جاري تذكر دينهُ فجأةً

الحجرُ الذي كنتُ أركلهُ

ركلهُ غيري

صديقتي المتزوجة

لم تعد تطبخُ سمكاً

أوراقي مبعثرة

القـرفصـــاء

مكان آخرُ

نذهبُ إليه

هياكلٌ عظميةٌ

في الردهة تتلصص علينا

أسرابُ الدود

تُزيحُ التراب من الممرات

الأيام تتراكم على السطح

نجلسُ القرفصاء

أنثى الولادات

عمر أبو الهيجاء

١

حين تمرين،

أقرأ التفاصيل الخجولة،

على أبواب القلب

أعيد سؤال الروح

وشحوب الأوراق بين يديّ

كل شيء لدي

يدل عليّ

يدل على وضوح فمي

حين يهمس بك

حين تمرين

أكمل غنائي العصيّ

وأهجس باسمك

٢

كلما دققت النظر في العتبات

أخذتني قافيتي إلى مبتغاها

وجسدي وحيداً في الطرقات

تحاصرني أقدام الغبار

لمّا أبحث عنّي فيّ

من يدلّني عليّ؟

بيوت كثيرة تنام داخلي

وبيتي خارج كل البيوت

بيتي... القصيدة

٣

أطل من الشرفات

القلب يفرّ مثل طفل تأكله الذكريات

◄ شاعر من الأردن.

أطير كرف حمام في حزن المفردات

هل يحفظني ريشي المنتوف على وجع الكلمات

يا لقلبي المتكاثر في الشظايا

كل المرايا تقرصني من طرف القصيدة

وشرفاتي تئن من تكاثر دمي في الجهات

أنا نثر الصبايا

ونثري ماض في الحياة،

٤

هذي القصيدة

أحتمي بنارها،

وإن تمايلت طرباً حولها،

كنتها، شممت حروفها،

في منازل الشمس،

رحت من فرط اشتهائي،

أغنيها،

هذي القصيدة،

لم تكن عصيّة على تفاصيل

الريح في دمي،

قصيدة مثل أنثى الولادات،

إن مسّها قلب شاعر،

توحدت الحروف بها،

واستوطنها

الماء،

٥

مزيدا من الخسارات،

مزيدا من دمنا المراق في الطرقات،

مزيدا من الرحيل في الرحيل،

مزيدا من تقصّي أثرنا في الرمل،

مزيدا من اللهاث والعطش المبرمج في خطونا،

مزيدا من تشقق الأرواح على حبل الحياة،

مزيدا من غرف الغاز على مساحة الجسد القتيل،

مزيدا مزيدا من رقصنا في الحلبات،

وقرع الطبول،

مزيدا من لغة العشق،

تتبعها ميجنا جرحنا والمواويل،

٦

حين مررت ببابها

هزّني تراب يديها،

خررت ساجدا على أعتابها،

قالت: "جنّ الولد"،

رحت من فرط لهفتي،

أغني عنابها،

ناديتها داخلي،

كان صوتي صاحيا،

ودمي ماضيا في ترابها،

ولما هممت الرحيل،

عاتبني صوتي ودمي،

لأني لم أبت

ليلي

في محرابها.

٧

ها أنذا،

راحل في غيابي،

أدق السماء بالنجم،

يسكنني وخز الأيام،

والريح عالية في ثيابي،

يا الله..

لماذا حين همست بالتراتيل،

شممتني الجراح،

وشدني خرابي،

أنا قمر الحروف حين أنقطها بدمي،

وأطلقها في كل انثى،

قرأت، وأمنعت كثيراً

في عذابي.

٨

لم أر،

الوجه الذي يمر بي،

لم أغذّ الخطى إليها،

عينها عينيّ،

يدها ريش يهفّ جسدي،

ووحدي بدوني،

يا أناي،

هوني على ريح تمر بها،

كي أحملها برق روحي،

ليضيىء دربها،

أنا من أخذته على غفلة مياهها،

صرت الغريق الوحيد في تضاريسها،

وغدا دمي دمها.

٩

حيث يقيم الورد أقمت،

وحيث أرى وجهة قلبي سرت،

أنا من علّق أحرف دمه على خشب البواريد،

وراح في تراب الأمنيات،

وحين أخذتني الأسئلة الملأى بحبر الأسى،

عاتبني الجرح طويلا،

لأني ما زلت حبيس الأغنيات،

هي رقصة واحدة في ميدان العشق،

كي نعلي في مهرجان الدم،

شأن الحياة.

١٠

يّتها المنافي

الكثيرة في لحمي،

رأيت فسحة من وقت غير قليل للريح،

لأعبر مساءات أثقلها حزني،

أنا الولد العشبيّ،

نبهني أبي للغة البلاد البعيدة،

ومضى عجولاً في الدروب،

وقال: يا ولدي عجنتك الخيام،

ونامت على ذراعيك الشموس،

كل قصيدة لم تقلها،

وكل قصيدة قلتها،

طلقة في الحروب،

يا أبي..

خذني لمطالع الفجر قنديلاً للمعنى،

وقافية خضراء للعرس القريب،

ياااااااا أبي وحديّ الآن.

في الزمن الغريب.

أنا والليل

مريم الصيفي

أنا والليل

عتمات الزمان المرّ

تطويني...

ظلام الكونِ

يسري في شرايِيني

ومُطفأةٌ قناديلي

ليغرسَها الأسى في الرّوح

في تكوين تكويني

أبعدَ الليل فجراً يُرتجى

يا قلبُ

أم وجعٌ يُقَلّبني

على جمراته الحرّى

فيلسعُ روحيَ الظّمأى

ويكويني؟؟؟؟؟

****

أنا والليل

هسهسةٌ تعششُ ملئ آفاقي

تذوبُ كما يذوبُ الدمعُ

في تكوير أحداقي

ترجّعُ ملئ همسِ الوجدِ

أصداءً على ترنيمِ أشواقي

وتطلقُ صافراتُ الريحِ

أنغامًا تناثرُ

ملئ همسِ الليلِ

في طيّات أوراقي

فتبرقُ في الصدى أنّات

على مهلٍ توقّعُ أمر إحراقي

****

◄ شاعرة من الأردن.

أنا والليل

أفردُ فيه أجنحتي

وأكتبَ فوقها بالدمعِ

أسئلتي

ترفرفُ في سماء الحزنِ

خائفةً

يُروِّعها اقتلاع الجذر

يؤلمها الغيابُ المرُّ

عشّش ملئ أوردتي

****

أنا والليل

صفحاتٌ تلي صفحات

أقلّبها على مهلٍ

فتشرقُ صفحةٌ

في ومضها زهوٌ

تلألأ فوق صدرِ الوقت

وتغمضُ عينَها أخرى

على وجلٍ

فيطويها مرار الصمت

وتوغلُ في الغيابِ

مدائنٌ شوهاء

بالأحزان تشقيني

****

أنا والليل

والنجماتُ أذبلَها الحنينُ

لأمسيَ الممتدِّ في الذكرى

تعرِّشُ فيه داليةٌ

تظلّلني

هناك ..هناك

خلف البعدِ

خلف حوائط النسيان

على مدِّ المدى تطويه

آلامي

تُقرّبهُ لتروي روحيَ الظمأى

ويبزغ فجرُ أحلامي

وأنظرني

أناجي في فضاء الأمسِ داليتي

عناقيدًا نأت في التيه

فتسري بي رياحُ الوجد

للحاكورة الغنّاء

للصبحِ النّديِّ

شروقُهُ الوضّاء

تزهو فيه أيّامي

****

أنا والليل

والمصباح تذبلُ فيه رعشتهُ

وتذوي هالة الإشراق

وأسالُ:

يا سكونَ الليل

لماذا غابت النجمات

وغاصت في مَرار الحلْق

أسرارٌ

وذاب الحزنَ في الأحداق

وأسئلةٌ تناديني

وأوجاعٌ تخضُّ دمي

وتبحرُ في شراييني

وتفردُني وتطويني

أنا والليل أسئلةٌ

تظلُّ تلوحُ

في أفقٍ يناديني

يخبّئُ فجرَهُ الآتي

ليهديني.....

بين النار والنور

خالد فوزي عبده

رقصتْ لُتنضِجَ باللّظى الأشـــلاءَ ولكَيْ تُعِدَّ لجــائعين شــــــواءَ
لــم يدْعُهــا نبلٌ غريزيٌّ بهـــــــا ليهيجَ فيهـا خَصلةً سمحـــــــاءَ
لكنْ دعـاهـا الجوعُ فهْو مخلّـــــدٌ قـد شاءها أن تأكلَ الأشيـــــاءَ
فالجـوع فطرتها لنَيْل بقائهـــــا وبغيـــره لا تستطيـع بقـــــاءَ
كـم خِلْتُ أكباد الجمار تأوّهـــتْ جَوْعى ، وأجوافَ اللّهيب ظِمـــاءَ
ودَّتْ لـو التَهمتْ أطـايبَ زادنـــا حتى ولـو زدنـا طوىً وعنـــاءَ
أو هـــاج بعض شرارها في دوحـــةٍ حتى يُلبِّيَ نـزعـةً عميــــــاءَ
هـــذا اللّهيبُ المشـرئبُّ بــــأذرُعٍ محمومـةٍ ، وبألْسُنٍ حمــــراءَ
المـــرتجي أبـداً مثولَ ضحّيـــــةٍ ليُحيلَهـا بفَم الضرام هبـــــاءَ
في عُــود كبـريتٍ أسرْنا نــــاره فإذا التقتْ فيه الأنامل ضـــاءَ
يبـــدو وديعاً مستكيناً راعشـــاً وكـــأنــه عينٌ ترفُّ حيـــــاءَ
ويلــوح مُصْفرًّا كمـا لو أنـــــه بـادي العياءِ ، فلا يبثُّ عيـــاءَ

◄ شاعر من الأردن.

للنـــار ألـوانٌ مخوفٌ كُلّهـــــا لا أستطيع لجلِّهـــا إحصـــــاءَ
ولهـــا بمعْنى النار نورٌ باهـــــرٌ يجلـو النعوتَ ويكشف الأسمـــاءَ
في البـرق لاح ملألئاً بوميضـــه فأضـــاف للأفق البهيِّ بهـــــاءَ
ويشُقُّ أســتار الدَّجى لهُنَيْهـــةٍ حتى يُنيـــرَ الليلة الظلمــــــاءَ
والــرعد مذعورٌ يُحيلُ هياجَـــه صخَباً ، وينشـر حوله الضوضــاءَ
حتى ولـو أعطى بطول هديـــره بُشــرى لأرضٍ تستغيث سمـــاءَ
والأرض تعلمُ أنـــه وعـدٌ لهـــا بالغيـث يُحيي البلقعَ القفــــراءَ
وكــأنما للأرض حسٌّ مُــــدركٌ أن السحاب غداً سيصبح مـــاءَ
لكنهـا تخشى البروقَ إذا غـــدتْ نـــاراً تصيرُ لغـابةٍ إفنــــاءَ
ولكَم سخَتْ بالنور خفقةُ شمعـــةٍ إذ ذَوْبُهـــا يَهَبُ الظلامَ سنـــاءَ
تهْـوى ذبالتُها لطافةَ نسمـــــةٍ وتظلُّ تخشى الزعزعَ الهوجـــاءَ
هـذي البريئة في خفوت شعاعهـــا وتكـــاد تخْمدُ ذلَّةً وشقـــــاءَ
وتظلُّ تــأكل نفسَها حتـــــى إذا نفـد الطعام تساقطتْ إعيـــاءَ
مـــاذا إذا نَشِبتْ بروعة روضـــةٍ أفــلا تصير بليَّةً دهيـــاءَ !
شأن الصغير إذا استُثير غــرورُهُ أن يقبَلَ التحـــريضَ والإغــراءَ
ليظنَّ بالكِبْرِ الـــدَّعيِّ بأنــــه أضحى الكبيرَ ، فيُظهرَ الخيـــلاءَ

جـلّ الذي في النار غيَّب سرَّهـــا — إذ تجمَعُ السّـرّاءَ والضّــــرّاءَ

فلكَمْ رآهــا ابْن الكهوف عطيَّـــةً — تُجْلي الظلامَ وتُرهبُ الأعـــداءَ

لكنْ رآهـــا في الصواعق سَـــورةً — تجتـــاح أرضاً أو تَهُزُّ فضـــــاءَ

ضدّان ، لكنْ في كيــانٍ واحـــدٍ — إذ شاؤُهُ أن يجمَعَ الفُـرقــــاءَ

مـــا أروعَ القنـديلَ في مشكاتــــه — يسخو بنورٍ إذ يُجيدُ سخـــــاءَ !

فاستقبلَتْهُ بالحبــور دُجُنَّـــــةٌ — ملهـــوفةٌ تتعشّقُ الأضـــــواءَ

هــذا الذي أعطاه ليلٌ عاشــــقٌ — مثوىً كريمــاً ، فاستطاب ثــــواءَ

مـاذا لو الريح الغشوم تحفـــزّتْ — وهوَتْ عليـــه بثورةٍ نكـــــراءَ !

أفلا تصير النار خطباً داهمـــــاً — ننسى بــه حسَناتِها الغّـــــراءَ !

والنار في البركان تنفث جمرهـــا — حُمَماً يُغطّي باللّظى الأرجـــــاءَ

أعجبْ به للموت بثَّ صُهـــــارةً — لكنهـــا قد تنفع الأحيـــــاءَ !

وتظلُّ تجري كي يُجمِّعَ شملهـــــا — هـدفٌ ، وكنتُ أظنُّها عشــــواءَ

ولعـلَّ فيهـا فطرةً مكنونــــــةً — أهــدت إليها فطنةً وذكـــــاءَ

سبحان من خلق الحياة من الردى — وأحــــال آلامَ الـــــورى آلاءَ

فمِن الركام سيستحثُّ نضــــارةً — ومــن الرماد حديقةً غنّــــــاءَ

فبدت حياة الخلق ناراً أحســـنتْ — أخذاً ، وكم قد أبدعتْ إعطـــاءَ

يا رُبَّ سلْبٍ ما استحال جريـــرةً		ولرُبَّ جودٍ ما ابتغى إطـــراءَ
جلَّ الذي وهب الحياةَ قداســـةً		وأحالها قدَراً لنا ، وقضـــاءَ
تبقى صنوف النار مثل حظوظنـــا		تَهَبُ الحياةَ تعاسةً وهنـــاءَ
لكـــنَّ أروعها تَورُّدُ شمسنـــــا		عنـد المساء ، تُـــوَدِّع اللّألاءَ
كم أسعدتْ أرضاً بدْفءٍ غامـــرٍ		أضفى عليها نضرةً ونمـــاءَ
وحبتْ لـروضٍ نورها ، فتفتّحـتْ		أزهـــاره إشراقـــةً ورُواءَ
ولكـمْ بلفح قد أصابت جنَّـــةً		إذ صيَّرَتْها باللظى صحـــراءَ
لكنهـا مِن بعد جهْدٍ دائـــبٍ		في سعيها ، قد شاءت الإغفـاءَ
فـرنا لها الليلُ المقاربُ حانيـــاً		لمّا غدتْ شفَقاً يسيل دمـــاءَ
لاذت بأحضان الغروب وقد زهـتْ		قبل الرحيل بحُلةٍ زهـــراءَ
والأفْـق يلبسُ بعضَها متباهيـــاً		متعالياً ، فيفاخر العليـــاءَ
ما خـــالها إلاّ زخارفَ زينـــةٍ		وشَّتْ بألوان الغياب مســـاءَ
هـل صار نور النار بعضَ عزائهـا		أعظِمْ بنورٍ يستحيل عـــزاءَ !
فغـداً تؤوب لنا بصحوة يومهـــا		لتُعيدَ بالفجر الوليد ضيـــاءَ
أفما لهذي النار في أضرابهـــا		عِبَـــرٌ تزفُّ مثوبةً وثنــــاءَ !
أفـــلا تُذَكّرُنا بنارٍ أزْلفـــتْ		للظـــالمين عقوبةً وجـــزاءُ !

وجـــه

◄ محمد سمحان

رَنَا الْجَمَــالُ إِلَيْـهَا حِينَ أَبْصَــرَهَا   فَقَــالَ هَـذا أَنَـا فِي هَيْـئَـةِ الْبَشَــرِ
فَانْظُرْ مَلِيًّـا لِوَجْـهٍ جَـلَّ خَالِقُــهِ   فِي طلعـة الشَّمـسِ أَوْ فِي طلّة الْقَمَر
وَسَـــبِّحِ اللّه تَعْظِـيمًا لِصَنْعَتِـهِ   فكَمْ تَجَلَّى لنَـا الْخَلاقُ فِي الصُّوَر
ثَغْــرٌ وَعَيْنَــان دَقَّ الأَنْفُ بَيْنَهُـمَا   فكُـلُّ مُفْـرَدَةٍ جَــاءَتْ عَلـى قَـدَر
فَذا الرَّحِيـقُ جَنىً إِذ تِلْكُمَا حَــوَرٌ   وَذلِك الرَّوْضُ يَهْمِي بِالشَّذى الْعَطِر
تَبَـارَكَ اللّهُ كَمْ أَعْطَـاكِ مِنْ مِنَحٍ   لِكَيْ تَـدُلَّ عَلَى الْخَلاَّقِ بِالْبَصَـر
وَجَلَّ بَارِيــكَ يَا وَجْـهًا تَمَلَّكَــنِي   بِمَـا تَزَيَّــنَ مِنْ طُـهْرٍ وَمِن خَفَـر
فَقَدْ بَهَـرْتِ حِجَى مَنْ ظَلَّ يُسْكِـرُهُ   بِمَا تَكَلَّلَ مِنْ زَهْــرٍ وَمِــنْ ثَـمَـر
حَدَّقْتُ فِيهِ فَأَعطى الْخَمْرُ سَوْرَتَهُ   أَمَـا اتَّقَيْـتِ دُوَارَ الْخَمْرِ بِالْخُمُـر

◄ شاعر من الأردن.

قَالُوا عَن السِّحْر مَا قَالُوا وَمَا صَدَقُوا   فَقَبْلَ خَلْقِك مَا شَامُوهُ بِالنَّظَر

وَقَبْلَ خَلْقِك عُشَّاقُ الْجَمَالِ شَقَوْا   بِمَا تَحَرَّوْا فَمَا انْدَلَّوْا عَلَى أثَر

كَأَنَّ رُوحَكِ فِي مِرْآتِهِ سَكَنَتْ   دُرِّيَّةٌ قَدْ جَلَتْ مَا ضَمَّ مِنْ دُرَر

نَادَتْ عَلَى رُوحِ مَنْ رَقَّتْ مَشَاعِرُهُ   فَضَجَّتِ الرُّوحُ بِالْحُمَّى وَبِالسَّهَر

وَهَبَّ قَلْبِي إِلَى اللُّقْيَا فَقُلْتُ لَهُ   يَا قَلْبُ سَافِر فَطِيبُ العَيْشِ فِي السَّفَر

يَا قَلْبُ حَلِّق فَهَذا الأفْقُ مُنْفَتِحٌ   مِثْلَ الْيَمَامِ إلى جَنَّاتِهَا وَطِر

كَأنَّه الْوَعْدُ سَاقَتْنِي لَهُ سُفُنِي   فَكَانَ وَجْهُك فِي بَحْرِ الْهَوَى قَدَري

أَوْ أَنَّنِي كُنْتُ فِي بَيْدَاءَ مُقْفِرَةٍ   فَجَادَهَا الْغَيْثُ بَعْدَ الْجَدْبِ بِالْمَطَر

وَحِكْمَةُ اللهِ إن شَاءَتْ لِتُعْجِزَنَا   تُسَيِّرُ الرُّوحَ فِي مَيْتٍ وَفِي حَجَر

وَذا الْجَنَا يَا رَبَّنَا بِالطُّهْرِ أَرْجِعُهُ   مِمَّا قَطَفْتُ جَنِيٌّ مِنْ وَجْهِكِ النَّضِر

وَبَاقَةُ الشِّعْر قَدْ فَاضَت بِرَوْعَتِهَا   عَلَى ضِفَافِكِ مِنْ آيَاتِكِ الْغُرَر

فَدَيْتُ وَجْهَكِ لَمْ نُبْصِرْ لَهُ شَبَهَا   وَمَا عَهِدْنَاهُ فِي بَدْوٍ وَفِي حضَرِ

نـــص نـثـــري:

أمعاؤنا صريحة . . . محاصرة

محمد أبو عزيز

كان أمس الساحة.. سراب ابن جنة يقطنها تاريخ حافل بمفردات براري.. والعشب كان ينبت في غيوم السماء.. أما التوت البريء يمضغ أصابع التراب من شدة الجوع.. كانت قطرة الماء المسافرة بطائرة ترتفع.. فتدق الكؤوس صراخاً.. لتعود من بحر مالح لمحيطات فم حوت، دون استئذان تبلع مشرقية أشكالنا..

ترغم لتبتعد عن الشحاذة..!!

وامكنتنا تسير بشوارع متلصصة على حوائج تالفة مستوردة.. عبرنا في مركبة نعل الأقدام البلاستيكية، حيث تركنا معداتنا واسطبلاتنا، وابتسامات بياراتنا، وينابيعها، وانتكاسات أوراق كثيرة، منسوجة بالإبرة، والخيط منتوجة بالنول واليد.. وصاح للقمح المهترئ راكد أما سفينة الصحراء، مقيدة خلفنا، في العراء، تدافع عن مقلتها.. عن دلالات أجدادها، الذين رحلوا من نهر انتظرهم عند حافة الحجر.. والدي القليل يحمل سنبلة بيده، وفي جعبته – كالكنغر المغبر، علبة تبغ فضية عتيقة.. واخوة لا أذكرهم، وامرأة نحيلة، على أكتافه مزخرف وجهها بتجاعيد عقائدية.. وعروق اقتبسها من غربة جوع الحسرة، وشال يستر عورة شعرها شاب في التيه.. فوقه صرة باردة اخضرارها ماضي.. تكتظها أحلام سماوية، ومضيعة للوقت.. وأمل ضئيل ضعيف الأفخاد، عاد لوحده من حيث جاء، مثلما إنفلات الهواء من غابة يأسرها الاصطياد.. تمترسنا، والسماء تسترنا بارتجاج.. غير هلع القطط، وجنيات تحوي بكثرة.. وجريان الداء في أحشاء جدران الخيام الكارتونية الباكية شتاءً

كزعيق معسكرات..

هتافات

..هتافات

حتى أضيق مجرى البكاء.. تقدمنا ببطء خطوة خطوة كدبيب نمل الكاز.. بدأنا نجبل حروف أناملنا المبطنة بزيت الطين والقش، نؤثث بيوتاً من الشعر، يسكنها كل

الفلاحين ومناجلهم

كاتب وفنان تشكيلي من الأردن.

والمنطفئين

لأقدامهم ،

والمهزومين من كثرة ذخائرهم،

والمندلقين من رحم الكلمات،

والمنحدرين من الصخور ،

والمتمسحين من افخاد الجراد،

والمستترين من الخلفة،

والمتلاقين في الحانات،

والمتلصصين في الزقاق،

والمترجمين لغة الفتيات،

والمتشظين في اللوحات،

والمتخدرين من عذرية الوحشة، ...

كلهم يأكلون من داخل الرغيف ملحاً وناراً، ورائحة طحين مفروم مبتور.. كنا نخبز الزيتون بالليمون، ونحمصه في فم مدفون.. في مستنقع موبوء، داخل زمن الكوليرا، وأعوانها..

ولدوا مني..

ضد سل الفرقة،

ضد خنق البحر في الزقاق،

ضد تكنولوجيا الرياح المالحة بالغبار،

ضد غاية المأكل،

ضد ضباب الغير.. أمعاؤنا صريحة..

محاصرة.



عمران الشايب / الأردن

(قصـــة)

خفقة ضائعة

د. عصام سليمان الموسى

تلبدت السماء بالغيوم.. حدثت نفسها أن المطر على الأبواب في تلك الأمسية في تشرين الثاني.. أنزلت الستارة على النافذة، وعادت إلى مقعدها أمام التلفاز. كان فيلماً قديماً شاهدته من قبل سنوات، لكنها لا تزال تذكر رومانسيته، فتركته مفتوحاً يؤنس وحدتها في ليلة عيد ميلادها، بوجوهه النجومية المفضلة لديها. لا بديل عن ذلك في هذا الليل الطويل. انجرفت أفكارها، إثر لقطة كاشفة، للنظر في أعماقها. أحست بخفقة ضائعة، وهي ترى صورته تنبعث في ذاكرتها.

ملت الانتظار.. وماذا تستطيع أن تفعل سوى الانتظار! تمنت لو تعود لطفولتها، وتلعب مع شقيقتها لعبة (الحجلة)، في فناء الدار بعد أن تقوماً بتخطيطها على الأرض بالطبشور الأبيض، الذي كانت تحضره معها من المدرسة، بعد أن تخبئ قطعة منه في جيب مريولها الأخضر. لا شك أن أختها التي هاجرت إلى آخر الدنيا سعيدة مع ولديها يملآن عليها الحياة. هذا ما تفهمه منها على الهاتف.. وهي وحيدة هنا تتأمل وتنتظر.

هل تسمح لتلك الخفقة الضائعة أن تقفز في صدرها، وتحجل برشاقة بين الضلوع؟؟! أحست بنظرته الحارقة تخترق رأسها. نظرت إليه بطرف عينيها باستحياء، وارتحلت على جناحي حلمها. لو كان هنا إلى جانبها لمدت يدها إليه.

قال لها وهو يشد على يدها:

- ابقي قريبة إلي..

أخذتها المفاجأة. سحبت يدها بسرعة لكن بعد أن كان طبع عليه قبلة خاطفة .. استردتها بهدوء ووقار وقشعريرة القبلة تسري فيها. قالت متلعثمة:

- لا استطيع..

أرادت أن تنسحب. لم تستطع. وقف الزمان. حدق بها قدرها. هل أقدر أن أبقى قريبة منك مشدودة إليك؟؟

نظرت إلى شاشة التلفاز.. رأته وراء الغيوم. كان هناك، إلى جانبها، يمسك يدها.. تركتها تستقر في يديه

◄ قاص وأكاديمي من الأردن.

هذه المرة.. لم تسحبها.. كان الليل لا يزال في بدايته.. وكان صوت التلفاز يتلاشى وصوره تضيع، لكنه بقي يحدق في عينيها. قالت له:

- ابق هنا..

فتحت ذراعيها.. اقترب منها.. ضمته إلى صدرها العطش.. شعرت برعشة خدر تسري في جسدها.. اقترب أكثر.. عانقها.. كانت أنفاسه حارقة.

رن جرس الهاتف.. لم تجب. تركته يرن.. كانت ليلة مختلفة عما عهدت.. أرادت أن ترتمي على صدره.. نظرته بعمق.. كان بجوارها.. مرت على وجهه بيدها.. تنشقت عطره الخفيف. شعرت بروعة اللحظة، التي تعرف أنها لن تعود.. لماذا لم تحاول أن تمسك يدي مرة ثانية؟؟ وتضمني إليك؟؟ لماذا لم توقف عقارب الساعة عن الدوران؟؟

بقي الجو مدلهما.هطل المطر؟؟ ذهبت إلى النافذة، ونظرت من وراء الزجاج، بعد أن أزاحت الستارة. رأت الغيوم تتفسخ والريح تدفعها بقوة، وتتقاذفها.. أحست مثلها أنها ريشة في مهب ريح قوية. كان زمجرة الريح تصلها من وراء الزجاج، وأحست بأنها تشبه زمجرة بين ضلوعها من نوع آخر.. كلا.. لم تكن الخفقة القديمة المعتقة.. الضائعة.

تساقطت حبات من المطر، وتجمعت على الزجاج.. شعرت أنها ليلة عيد ميلاد مختلفة جعلتها تشعر برغبة في البكاء، مثل السماء في الخارج.. انهمرت دمعتان جمدتا في محجريها.. مسحتهما برفق بينما كانت تغلق التلفاز، وتنسحب إلى الداخل.. لم تكن وحيدة.. رافقتها خفقة قديمة ظنت أنها ضاعت للأبد.. لم تكن كذلك في الحقيقة.. ما كان منا يبقى فينا، حتى الذكرى.. قالت لنفسها..

أصغت بفرح. أخذ يشعشع لانهمار المطر، الذي اشتد، وصار ينقر بشدة على زجاج غرفة نومها.. كان هناك.. قريباً.. قريباً..



عمران الشايب / الأردن

قصص قصيرة

خالد أبو طماعة

إخلاص

كم كانت سعادته عظيمة عندما قَبِله تلميذاً له، وكان أشد سعادة وهو يصوب خناجره إلى صدره!!

حمار

ألبسوه نظارة خضراء، قدموا له طعاما أبى تناوله من قبل، أقبل عليه بنهم وشراهة، شرب من الماء حتى ارتوى، انتفخت بطنه.. تفتقت أمعاؤه، انفجر ومات!!

زمن الحرب

أعطاها وصيته وأخفى دموعا في عينيه. قالت: إلى أين. قال: لا أضمن غدر الشارع !!

غواية

ابن السادسة يسأل أمه: من أين لك هذا المال؟ الأم: ؟؟؟... ابن السابعة :من أين لك هذا السوار؟ لاذت بصمت! ابن التاسعة :صرخ... من أين انتفخ هذا البطن؟ أيقنت رجولته في الحال!!

مصافحة

محمول على الأكتاف يبتسم .صافحت قطرات دمه عنان السماء! قال منتشياً: أنا الحي المرزوق !

وفاء

أقبلت عليه والبشاشة تعلو وجهها .قبّل يديها ورأسها بوقار .تفضل حبيبي قهوة الصباح، وقبل أن ينتهي منها. كانت تلفظ آخر أنفاسها !!!

قاص من الأردن.

الواقعية السحرية والسوريالية: تغريب مقصود

بقلم: كاليب باش *

ترجمها عن الإنجليزية: غازي مسعود*

التفكير النقدي أمر مريع. وهذا، في الأقل، رأي شعبي. فنحن نعيش عصراً يبحث الناس فيه عن النُصح حول ما يجب عليهم التفكير فيه. وبدلاً من تحديد آرائهم بأنفسهم، تراهم يثقون بالأفكار السطحيّة التي يبثها التلفزيون أو تنشرها الصحف، وبالتقارير السياسية التي تعممها مجلات من مثل الـ«تايم» والـ«نيوزويك». وثمَّ عروضُ ثياب ومجلات تخبرك ما هي الموضة. ويتم تثبيط همم الأطفال، في المدارس الابتدائية والثانوية، عن التفكير بشكل مختلف عن نظرائهم أو عن أساتذتهم. أما الإعلانات التلفزيونية، أو القراءات المقررة في المدارس التي يُزعم أنها تشجع السلوك الإيجابي، فما هي، في الحقيقة، إلا تشجيعٌ على الكسل العقلي: فسواء قيل للناس أن يفكروا في الأشياء الجيدة، أو في الأشياء السيئة، فأمر غير مهم؛ المهم أنهم لا يزالون غير قادرين على التفكير الخاص.

وخشية أن تصبح ثقافة مجتمعنا ثقافة روبوتات، يبدو من المهم وقف هذه النزعة المقلقة. ولكن، كيف نقاوم هذا النوع من اللامبالاة؟ إن أي نداء نتوجه به إلى مَيِّتي الدماغ يجب أن يَطلبَ منهم استخدامَ ذاك العضو نفسه الذي يسمحون له بالضمور.

وربما يكون من المفيد، في هذا السياق، استخدام نوع من العلاج بالصدمة. فثمَّ سبب لكون لغتنا تتضمن هذه الجملة «اصفعه بشيء من المعنى». وبرأيي، يتمثل أفضل سبيل لعلاج هذه اللامبالاة العقلية في مهاجمتها. فحين نُقدم للفرد واقعاً مرئياً يناقضُ ما ألِفه أو ارتاح إليه، نجبره على بذل الجهد المعرفي الضروري لتصحيح هذا التناقض أو إنهائه، وإلا سوف يواجه خطر العيش في عالمٍ عبثي مستحيلٍ لا معنى له مطلقاً.

وتتمثل إحدى أكثر الطرق سهولة وفعالية لتحقيق هذه الغاية في تغريب الفرد تغريباً مُتَعَمَّدَاً عن الأشياء التي يعتبرها أموراً مفروغاً منها – أي سحب البساط من تحت قدميه. ولا أتكلم هنا عن مجرد نزع الأشياء من عالم الفرد – لنقل، سرقة مصباحٍ من فوق طاولة سريره – بل أيضاً على تغيير علاقاته أو إعادة ترتيبها: أي تحريك المصباح إلى طاولة السرير الأخرى، أو وضع حذاء على الطاولة بدلاً عن مصباح ... إلخ. ولقد فهم جان بول سارتر فاعلية هذا النوع من التغريب حين كتب قصته القصيرة «الجدار». وإليكم مقطعاً من القصة:

---

* باحث من فلسطين.

«بدا توم وحيداً أيضاً، ولكن ليس بالطريقة نفسها التي كنتُ أنا وحيداً فيها. جالساً، مُصاب الرجلين، بدأ يحملقُ في المقعد مندهشاً، وبسمةٌ ترتسم على شفتيه. مدّ يده، لمس الخشب حذراً، كأنما يخشى كسر شيء، ثم سحبها بسرعة وارتجف. لو كنتُ توم لما سليَّتُ نفسي بلمس المقعد؛ فمثل هذا التصرف كان سيظهرُ أنه أقرب ما يمكن إلى الهراء الآيرلندي، ولكنني، أنا أيضاً، وجدتُ أن للأشياء مظهراً مضحكاً: فهي مطموسة أكثر من المعتاد وأقل كثافة. وكان يكفي أن أنظر إلى المقعد، إلى المصباح، إلى كومة رماد الفحم، لأشعر أنني سوف أموت. من الطبيعي أن لا أستطيع التفكير بوضوح في موتي، ولكنني رأيته في كل مكان، فوق الأشياء، بالطريقة التي توانت بها الأشياء فظلت بعيدة احتياطاً، مثلها مثل الناس الذين يتكلمون بهدوء وهم إلى جانب رجل يحتضر. ما لمسه توم فوق المقعد لتوّهِ لم يكن إلا موتَه.»

شخصياتُ سارتر في هذه القصة أسرى حرب، يقضون الليل معاً في زنزانة سجن، وأُخبروا أنهم سوف يُعدمون في الصباح. وقد ضَعَهُم هذا الخبر في حال انفصال عن الأشياء التي تحيط بهم يومياً: «المقعد، المصباح، كومة رماد الفحم»، وحتى عن أجسادهم. وبعد أن أدركوا أنهم قريباً ما سيُفصلون عن واقعهم وبيئتهم وأجسادهم، أصبحوا ينظرون إليها نظرة موضوعية. إنهم مغتربون عن الأشياء نفسها التي تشكل ذواتهم، ولذا يعونها من منظور جديد كلياً. وهذه بالضبط النتيجة التي نحاول تحقيقها في جهودنا لإجبار الناس على الخروج من سلبيتهم المعرفية.

الرمزيةُ أداةٌ أدبية فنية عامة، تُستخدم لتعزيز إعجاب المرء بالرسالة التي يطرحها الأدب والفن، أو للتعبير عن مفهوم ما بأسلوب شعري فني. فشاعرٌ يريد الكلام على ميلاد طفل، قد يتكلم، بدلاً عن ذلك، على شروق شمس: فكلا الحدثين بداية، وكلاهما يبعثا دهشة في نفس من يشهدهما، وهكذا. وسوف يكون عديد القراء أكثر إعجاباً بكلا الحدثين بفضل هذه المقارنة، لأنهم سينظرون إلى الحدثين كمتشابهين، ولأنهم أيضاً سينظرون إليهما كمختلفين. يُمسك ضَرْبُ الواقعية السحرية بقوةِ الرمزيةِ هذه ويضخمها، ويحقق ذلك من خلال تغريب المفاهيم.

يُمكن اعتبار رواية غابرييل غارسيا ماركيز «مئة عام من العزلة»، مثالاً جيداً على الطريقة التي تُستخدمُ بها الرمزية. ويبدو تحليل الرمزية في عمل ما ضرورياً عندما يكون الرمزُ فيه عبثياً. ففي هذه القصة، يكتشف هوزيه أركاديو بويندِيا وابنه، الكولونيل أورليانو بويندِيا، بقايا سفينة كبيرة في المنطقة القريبة من ماكوندو، على بُعد أربعة أيام سفرٍ من البحر إلى البر:

«عندما استيقظا، والشمس قد ارتفعت في السماء، صمتا اندهاشاً. فأمامهما، محاطةً بالسرخس وأشجار النخيل، بيضاءَ مغبرَّةً، جثمت سفينة إسبانية ضخمة. . . . بدا أن هيكل السفينة يملأ المكان، مكان العزلة والنسيان، محمياً من عاديات الزمان وعاديات الطير. ... بعد أعوام عدّة قطع الكولونيل أورليانو بويندِيا المنطقة مرة أخرى، عندما أصبحت طريقاً نظامياً للبريد، وكان الجزء الوحيد الذي وجده من السفينة إطارها المحترق وسط حقل من الخشخاش. عند ذلك فقط، اقتنع أن القصة لم تكن محض خيال والده، وتساءل: كيف استطاعت السفينة الوصول إلى هذه البقعة برّاً؟ ولكن هوزيه أركاديو بويندِيا لم يعد يهتم بذلك لمّا وجد البحر، بعد رحلة أربعة أيام أخرى، انطلاقاً من موقع السفينة».

و«مئة عام من العزلة» قصة خيالية تروي، رغم ذلك، تاريخاً حقيقياً. فهي تروي، بالمجاز والرمزية، حكاية وطن غارسيا ماركيز: كولومبيا. وطبعاً، لا يستطيع القارئ التوقف عن التساؤل حول الكيفية التي استطاعت بها تلك السفينة الإسبانية قطع تلك المسافة كلها في البر على الرغم من الظروف المعاكسة. وذاك التساؤل هو ما يقودنا إلى مقارنة ذلك الحدث بتاريخ الشعب الإسباني نفسه. فغارسيا ماركيز يحاول القول إن ارتباكنا بسبب قصة السفينة، هو بالضبط ارتباك الكولومبيين الأصليين لوصول الأوروبيين إلى أرضهم. من أين جاؤوا؟ كيف وصلوا إلى هنا؟ كيف تمكنوا من الأرض ورسَّخوا أقدامهم فيها؟ لماذا لم يلاحظ ذلك أحد من قبل؟ ومن خلال لامعقولية انتقال سفينة كبيرة في البر لأربعة أيام، نفهم لامعقولية اغتصاب الإسبان للأرض الكولومبية.

وتَستخدِم «تهيؤات»، لجورج لويس بورخيس، هذه التقنية، لتقدم رسالة فلسفية لا سياسية. وهذه المهمة أصعب: فرغم أن شخصاً عادياً يجلس على أريكة ويأكل بطاطا مقليّة ويشاهد التلفزيون لا يحتاج كثيراً من الإقناع ليرى كيف يمكن للسياسة أن تؤثر على حياته، صحيحٌ أن الفلسفةَ فرعٌ من المعرفة كثيراً ما يُسَخَّفُ ويُنْتَقَدُ لكونه غامضاً جداً أو ليس أرضياً ولا يهتم بالواقع الملموس. ولكن الفلسفة، عند بورخيس، مادةُ الحياة اليومية نفسها، سر ذاك الواقع الملموس – إنها الواقع الحقيقي الذي يختفي وراء الواقع الظاهري الذي يعتبره معظم الناس أمراً مفروغاً منه. ففي مقدمة الكتاب الأول من «تهيؤات» المعنون «حديقة الممرات المتشعبة»، يذكر بورخيس، بكل جديّة، أن واحدة من قصص الكتاب الثمانية «ليست بريئة كلياً من الرمزية». وحين يأخذُ المرء بالاعتبار الأحداث الفانتازية التي تتكشف في الكتاب، يصبحُ من الصعب تخيل أن هذا التعليق مجرد لغو. وأنا أعتقد أنه لم يكن كذلك قطّ.

يُعتبر «تهيؤات» عملاً فذاً من أعمال الواقعية السحرية. ولكن بورخيس يختار، وهو يشرح فهمه لهذا الضَرْبِ الروائي، التأكيدَ على «الواقعية». فهو يعتبر الواقع نفسه سحرياً بما يكفي. وهو يستخدم جملاً من مثل «في أواخر شباط ١٩٣٩، حصل له شيء ما» كأنما ليقول إن مجرد وقوع حدث أمر مثير وفانتازي بحد ذاته، ولا يحتاج عكّازاً نَعْتيَّةً من مثل («حصل له شيء غريب»)، أو («حصل له شيء مثير»). وما يحبطُ بورخيس أن القراء لا يشاطرونه رأيه هذا. ولذا، تراه يشرحُ لهم كيف أن عالَمهم عالمٌ غير عادي.

«أُمَمُ ذاك الكوكب، تولون، مثاليةٌ بالفطرة. فلغتهم، وما يتبعها – الدين والأدب والميتافيزيقيا – تفترِضُ المثالية مسبقاً. وعند هذه الأمم، ليس العالم مجرد تزامن وجود الأشياء في المكان، بل سلسلة أفعال مستقلة متغايرة الخواص. إنها متسلسلة وزمانية، ولكن ليس مكانية. ولا توجد أسماء في لغة تولون الأم الافتراضية، مصدر لغته الحيّة ولهجاته؛ توجد أفعال verbs لا شخصية، مشروطة ببادئات prefixes أو لاحقات suffixes وحيدة المقطع، لها قوة الأحوال adverbs. وعلى سبيل المثال، لا توجد في لغة تولون كلمة تماثل كلمة «قمر»، ولكن يوجد فعل «أَقْمَرَ». فجملةُ «بزغ القمر فوق البحر»، سوف تُكتبُ «فوق، أبعد من المتدفِّق، أَقمَرَ».

و:

«يشير المقطع السابق إلى لغة نصف الكوكب الجنوبي. أما في لغات نصف الكوكب الشمالي ... فليس الفعلُ الوحدةَ الأساس، بل النَّعتُ وحيدُ المقطع. وتصاغ الأسماء بتراكم نعوت. فلا يقول المرء «قمر»، بل يقول «شرقي – جوي – فوقي – مستدير»، أو «مستدير – خافت – سماوي»، أو أي تراكمٍ آخرَ من النعوت.»

نظامُ الفكرِ هذا الموجودُ في مثل ذاك العالم اعتداءٌ على حساسيّاتنا. ويؤكد بورخيس هذا الاعتداء، مبيناً كيف يُقلص مفكرو تولون فلسفة مادية (قريبة من فلسفة أرضنا) إلى شيء لا معنى له، ويبينون عبثيتها المتأصلة. ومن ثمّ يمضي ليزعم أن الأشياء في تولون مخلوقة وموجودة بقوة الإيحاء فقط – إنها نوع من الهلوسة الجماعية. وكما يقول بورخيس، بدأتْ هذه الأشياء المسماة هرونير hrönir، هذه الأشياء المُتَخَيَّلَة في كوكب مُتَخَيَّل تَخَيَّلَهُ بلدٌ خيالي، بغزو عالمنا نحن. إذاً، كيف يمكن لمثل هذا التفلسف أن لا يثير في أنفسنا التساؤل الآتي: ألا يمكن أن نكون نحن، في الحقيقة، مُتَخَيَّلين؟ يقول رَاويةُ بورخيس: «سوف تختفي الإنجليزية والفرنسية وحتى الإسبانية من كوكبنا.» ويضيف: «سوف يصبح العالم تولون. وأنا آخذ هذا الأمر بعين الجد.» مثل هذا الاجتثاث لأنماط تفكيرنا الراسخة الذي يقول به بورخيس لا بد وأن يبعث في القارئ رعشة.

ولم يخفق سحر أفكار بورخيس، سحر روايته للقِصص، بأن يشق طريقه إلى كتّابٍ آخرين. فقصةٌ نُشرت مؤخراً، وتحمل عنوان «بورخيس يركب الإعصار»، تروي حكاية خيالية عن بورخيس نفسه، وهو في شيخوخته، أعمى يتجول في ضباب رقيق يلف كوني آيلاند (حي من أحياء مدينة نيويورك)، ويحاول معرفة السبب الذي حدا بجميع المارّين إلى تشجيعه على «ركوب الإعصار»:

«يقول له رجل يجلس فوق كرسي متحرك ويُنَقِّلُ رجليه بصعوبة ويصفق أطراف جناحي بورخيس، 'اركب الإعصار'... يقول بورخيس، وهو لا يعني ما يقول تماماً، بل يستغرب، عفواً. يعود للمشي مثل حشرة، جاسًّاً الرصيف الممتد أمامه بعصاه. يتساءل: ما هو الإعصار؟ هل هو وحش في وسط هذه الفوضى كلها؟ هل هو غرندل للجماهير(١) ...»

وفي حلم، يكشف له صديقه الطبيب، مجازياً، ما هو الإعصار – ما هو فعلاً، وما سوف يعني له. بقول لبورخيس «إنه قطارٌ داخلَ كنيسة».

«إنه قطار يسير داخل آلاف الكنائس، وكل كنيسة مبنيّة داخل أخرى، ولا كنيسة أصغر من الأخرى، ورغم ذلك تقع جميع الكنائس في الكنيسة نفسها، كل واحدة مطابقة للأخرى، وكل دين يمارس على مذبح كل واحدة منها يشبه الآخر، رغم إنه دين إلهٍ مختلف.»

وأعتقد أن الكنائس أناسٌ وأن أديانهم آراءُ هؤلاء الناس. والإعصار هو العربة التي تحمل بورخيس عبر هؤلاء الناس كلهم وعبر منظوراتهم الفريدة المتشابهة بشكل ما. وفي النهاية، يكتشف بورخيس أن الإعصار، في الحقيقة، لعبةُ منحدرات شعبية يتدبَّر هو نفسه أمر ركوبها. وتمنحه هذه اللعبة نوعاً من التسامي، قدرة نادرة على اختبار ما خبره آخرون قبله، رغم أنه شكَّ في قدرته على فعل ذلك. وهي تسمح له أيضاً بتحدي ما يبدو أنه قانون ثابت لا يتغير، كما حاول أن يفعل في قصصه.

«ومن ثمَّ يستيقظ الوحش الضخم. يسعل الإعصار المترنح، يبصق، ينهض عن الأرض. يصعد بورخيس إلى السماء. يفكر بورخيس وهو يصعد: ما الذي أفعله؟ إذا استطعت أن أرى، فما الذي سوف أرى؟ متسلقاً السماء مثل بيغاسوس (٢)، أخذ هذا الوحش الميكانيكي، برعده واصطفاق جناحيه، يصعد ضد الجاذبية، ضد ما لا يمكن إنكاره، ضد ما هو حقيقي. يقول بورخيس لنفسه: هذا ظريف فعلاً.»

هذا إذاً واقعيةٌ سحرية: شكلٌ متطرِّف من الرمزية، مبالغةٌ إلى حد الاستحالة، من أجل تقديم مجاز، عرض شفاف لما يجب على المتلقين أن يلحظوه لكنهم لا يفعلون. إنه شكلٌ فني يأمل أن يجعلنا نرى ما لم نرَ بعد، رغم أنه أمام أعيننا طوال الوقت. وأنا معجبٌ بالواقعية السحرية وممارسيها لسعيهم الذي لا يكلّ إلى تحقيق هذا الهدف القيِّم، وأيضاً لتنفيذهم الجميل الشعري لهذا الهدف.

ولكن الشكلَ الفني الأعظم من ذلك هو، بتقديري، الشكلُ الفني السوريالي. وبهذا أعني الشكل الذي يخلق تبايناً مقصوداً، وأحياناً محسوباً، داخل العمل الفني نفسه. فالسوريالية الجيّدة لا بد أن تُضايق المتلقين، على الأقل في البداية؛ ومثلها مثل الواقعية السحرية، يجب أن لا تقترح معناها بشكل مباشر إلا نادراً. يجب أن تُجبر المتلقين على البحث عسيراً عن معناها من داخلها، أو أن يصلوا إلى معناها بمعنى خاص بهم.

يصف أنتونين آرتود شيئاً يشبه هذا في عمله «المسرح وبديله» الذي يصف فيه ما يدعوه «مسرح العنف». يقول:

«أن تبدع فناً يعني أن تحرم الكائن البشري من أي صدى لأي إيحاء، لأن هذا الصدى، لو تم الإيحاء به في الظروف الضرورية وبالقوة المطلوبة، يحثُّ الجسد و، من خلاله، الشخصية الفردية كلها، على اتخاذ مواقف تتناغم مع الإيحاء نفسه... ولذا، أقترح مسرحاً تَسحقُ فيه الصور المادية العنيفة المباشرة وتنوِّمُ مغناطيسياً حساسية المشاهد الذي حاصره المسرح كأنما بزوبعة أطلقتها قوى عليا... مسرحاً يصف غير العادي، يعرض الصراعات الجوهرية، القوى الظاهرة والخفية، ويقدم نفسه، أولاً وقبل كل شيء، كقوةِ توجيهٍ جديدةٍ استثنائية.»

يؤيد كثيرون زعم آرتود بأن الفن ليس تسلية: فوظيفته أن يأخذ المتلقون شيئاً منه، أن يجعلهم يفكرون بشيء أو يشعرون بشيء ، لكنه فريد لأنه مُستعد للذهاب مسافة أبعد مما ذهبوا ويقول إنه يجب على الفن أن يكون عنيفاً، وأن يهاجم المتلقين، كي يشعروا بأثره، أرادوا ذلك أو لم يريدوه.

وهذه، على سبيل المثال، حال مسرحية صامويل بيكيت «في انتظار غودو». تكلمتُ مع قلة قليلة من الناس ممن لم يستخدموا كلمة «مملة» في وصف هذه المسرحية. وجلست ذات مرة لمشاهدتها مع أصحاب قالوا لاحقاً إن التجربة مؤسية. ولكن هذا بالضبط هدف بيكيت. فقد قُصد أن تكون المسرحية مملة ومؤسية معاً. فمأساةُ غودو أنَّ فلاديمر وإستراغون عاشا بهذه الطريقة لأعوام، وقد يستمران بفعل ذلك لأعوام قادمة، دون أن يدركا أبداً عبث مأزقهما، عبث وجودهما، أو يتعاملا معه. ولكنهما لو جاءا إلى المسرح وشاهدا المسرحية فسيتفجران ضحكاً على الشخصيتين اللتين هما، في الحقيقة، شخصيتيهما.

ولذا، لو فعلنا الشيء نفسه، لوجب أن ندرك أن فلاديمر وإستراغون وبوزو ولَكي وربما الصبي المراسل، هم نحن. فنحن من يقف هناك على خشبة المسرح ويجعل من نفسه أضحوكة؛ نحن الذين نجلس بين المشاهدين، ونجعل من أنفسنا أضحوكة لضحكنا على أنفسنا ونحن نجعل من أنفسنا أضحوكة على خشبة المسرح.

ولكن الفن السوريالي (الذي قد لا تكون «في انتظار غودو» أفضل مثال عليه) لا يحتاج أن يكون هجومياً بجعل الإدراك يناقض الواقع. فمعظم الفن السوريالي العظيم فن مضحك. ودعوني هنا أعيد نشر أحد أكثر الأعمال السوريالية التي أحبها نشراً كاملاً (تشمل القصة حكاية وقراءة لها):

«العجوز وثقب الدودة

بقلم: شينوبي

عاش عجوزٌ ضئيلُ الجسم في كوخ في غابة. وذات يوم، سار ثقب دودة ضخم في الطريق المؤدي إلى المكان الذي يعيش العجوز فيه. ولما وصل منزله، دق بابه. ذهب العجوز إلى الباب، وهو لا يرتدي إلا روباً.

قال العجوز لثقب الدودة 'يا إلهي، ما أغرب هذه القبعة التي تعتمرها!

أجاب ثقب الدودة بذكاء، 'هذه ليست قبعتي. إنها بؤبؤ عيني اليسرى.

قال العجوز، لمَ لا تدخل فتأكل شوكولا الخبز؟ دخل الثقب منزل العجوز وضربه بلا رحمة.

الشيخ وثقب الدودة: قراءة

بقلم: هَبي دوغ بوتيتوهيد

تمثل هذه القصة الأسى الوجودي الأساس الذي يتغلغل في الضمير الأمريكي في نهاية القرن العشرين. لاحظ ثيمة الغريب المرعبة التي لا يدركها العجوز الساذج الذي تشبه شخصيته شخصية العم سام، الشخصية النموذجية الخالدة التي يحبها رسَّامو الكاريكاتير وجامعو الملصقات. يدعو العجوز ثقب الدودة المشخصن جداً وتشبه شخصيته شخصيات القَصَصِ العلمي، إلى الدخول. وثقب الدودة ثقب في بنية الكون، يدعوه العجوز إلى الدخول، فيدخل، كما يقول المؤلف، ويضربه بلا رحمة. (في الفيزياء، ثقب الدودة هو التواء نظري للزمان – المكان في منطقة ما من الكون ليتم ربط زمان أو مكان بآخر، من خلال ممر أقصر مسافة أو مدة مما هو متوقع.)

في أحد مستوياتها، ليست هذه الحكاية إلا حكاية كحكاية آيسوب (٣)، تقول لنا احذروا الغرباء. ولكنها قد تمثل، في مستوى آخر، تحذيراً للناخبين الذين انتخبوا جمهوريين إلى مجلس النواب ومجلس الشيوخ الأمريكيين، أية رسالة تحض على عدم الثقة؛ والجمهوريون، طبعاً، هم ثقب الدودة. وكما أشرنا من قبل، يمثل العجوز الولايات المتحدة الأمريكية عبر صورة العم سام. وتشير دعوة العجوز إلى أكل شوكولا الخبز، التي لا تؤكل أصلاً، إلى الاستحالة المطلقة للتواصل مع الكونغرس. فالكونغرس لا يريد شوكولا خبز، بل يريد، بدلاً عن ذلك، ضرب أمريكا بلا رحمة.

نعم، إن العجوز وثقب الدودة حكاية مروية بعنف، ولكن كان لا بد لأحد أن يرويها. إنها كافكيَّة في كمدها الذي لا يُضاهى. وأقسم بالله، إنني كلما قرأت شيئاً كهذا، يتحرك شيء في روحي ويصرخ لم يمت الأدب بعد في هذا البلد!!» ٢

(انتهت القصة.)

إن قصة «العجوز والثقب الدودة» عملٌ سوريالي نموذجي. وباعتبارها كذلك، يمكن تحليلها من زوايا عدّة. فإحدى طرق النظر إليها يتمثل في كونها قطعة سوريالية تتضمن داخلها قراءة لها. والقصة الأصلية عن العجوز وثقب الدودة مليئة بأحداث غريبة وحوار غير متصل بالموضوع، وتخيلات تثير التساؤل. فلماذا يظن العجوز أن بؤبؤاً قبعةٌ؟ وبالمقابل، لماذا يزعم الثقبُ أن قبعتَهُ هي حقاً بؤبؤ عينه اليسرى؟ وكيف يمكن لثقبِ دودة أن يسير في غابة ويتحدث إلى عجوز؟ ولماذا يعرض العجوز على الثقب أكل شوكولا الخبز؟ يزودنا «هَبي دُوغ بوتيتوهيد» بتحليل ذكي لهذه الأسئلة، مقدماً لنا عدة أجوبة ممكنة تُشكِّلُ مجازاً يحوِّل العبث والحمق إلى حكاية مفهومة ذات توجه واضح ومغزى أخلاقي. وطبعاً، كما يشير هو نفسه، ليس تفسيره للحكاية التفسير الوحيد الممكن.

وتتمثل طريقة أخرى في النظر إلى القصة باعتبار الحكاية والقراءة عملاً واحداً متماسكاً. بعبارة أخرى، ليست القراءة التي تتبع الحكاية منفصلة عن القصة، فهي في الحقيقة جزء لا يتجزأ منها. ونحن نسأل أنفسنا الآن: هل كان يمكن أن تكون للحكاية أية علاقة بالجمهوريين؟ (هل يغير انحياز الفنان السياسي معنى العمل؟) هل تُشكل صورة شوكولا الخبز رمزاً لانهيار التواصل، لو لم يقم العجوز، في المقام الأول، بعمل شيء يستحق عليه الضرب؟ مهما كانت الإجابات، فإن الشيء المهم هو أننا نسأل أنفسنا هذه الأسئلة، أننا نفكر في هذه المسائل. لقد نظرنا في أفكار هَبي دُوغ بُوتيتوهيد، وتساءلنا إن كانت تستحق التفكير بها ٣. ولقد رأينا أن بالإمكان وجود تفسيرات متعددة لأي شيء: أن لكل قصة وجهين. والآن، يبدأ المتلقون بالإمساك بالمنظور، بالنظرة التي افتقدوها سابقاً.

وهذا هو أهم شيء في أي عمل سوريالي. فسواء أقدّم أجوبة أو لم يقدم، يجب دائماً أن يطرح أسئلة. ولننظر الآن في لوحة الرسام السوريالي رينيه ماغريت «القسيس المتزوج». يظهرُ في اللوحة شيئان يشبهان تفاحتين خضراوين، يلتصق بهما ساقان نباتيان ليفيّان يقفان قريباً من بعضهما، في سهل أسفل سماء ليلية غائمة. ويلبس كل منهما قناعَ عيونٍ أُرجواني، رغم أنهما، طبعاً، بلا أعين. ينظر الشكل الأول (على اليسار) إلى الشكل الآخر الذي يتقدم قليلاً إلى الأمام، ويظهر كأنه يقبِّله قبلة خفيفة أو يكزُّه. ما الذي يعنيه هذا؟ هل القسيس هو التفاحة التي على اليمين ويحملق مواجهاً إيانا بينما يحاول الشيء، موضوع رغبته، أن يكسبه بقبلة؟ هل هو التفاحة التي على اليسار ويحاول الحصول على قبلة واحدة من محبوبته التي تبادله الرغبة برغبة؟ أم هل القسيس التفاحتان معاً، واحدة تُقَبِّلُ الأخرى، والأخرى تتجاهل مبادرتها؟ هل تمثل هذه اللوحة المعركة بين الأنا (التفاحة اليسرى المفعمة بالرغبة) والأنا العليا (التفاحة اليمنى التي يجب أن تظل صامدة مصممة؟ هل القناعان مظهران كاذبان، مظهران لا بد للتفاحتين من الاحتفاظ بهما، أم أنهما تنكُّرا لإخفاء آثام التفاحتين عن ناظرين قد ينظرون إليهما صدفة؟ وتبدو التفاحة اليسرى الوحيدة التي تعصب قناعها – فهل هي الوحيدة الجادة بالإبقاء على هذا الوهم، أم إنها الوحيدة التي يجب أن تبذل جهداً لتفعل ذلك؟ يصلح أي واحد من هذه التفسيرات، أو جميعها، لتفسير اللوحة. وهنا أقول: تقع قيمة العمل

وموهبة الرسام في قدرتهما على جعل المشاهد يسأل هذه الأسئلة. إن شخصنة ماغريت للتفاحتين، وعنوان لوحته الذي قد يبدو نَزَوِيًّا، يجبران المشاهدين على الاقتناع باللاتوازن الواضح.

في ضوء ما تقدم كله، من السهل رؤية كيف أن الواقعية السحرية والسوريالية خياران ممتازان للفنان ذي الاتجاه الاجتماعي الذي يتطلع إلى صدم الفكر العام بالكهرباء ليعيده فاعلاً. فبإشعالٍ متعمَّدٍ لفتيلٍ في العلاقات اليومية العادية، بتغريب الفرد عن عالمه الخاص، يُحتمل دفع نوع ما من الحساسية داخل عقله فيجعله يستخدمه استخداماً كاملاً. ولكن ما الذي يجب علينا فعله بذلك العقل بعد أن شغَّلناه؟ هل يمكن للسوريالية أو الواقعية السحرية أن تستمرا في إرشاده؟

فَكَّرَ سارتر في فائدة استخدام السوريالية لأغراض أخلاقية. وقد افترض أنها ستزوِّد الشعراء السود الفرانكوفونيين بمخرج إبداعي، أولئك الشعراء الذين كان يدافع عن قضيتهم حين كتب «أورفيوس الأسود». ولكنه، رغم ذلك، سرعان ما رفض هذه الفكرة قائلاً:

«... إن هدف السوريالية أن تكسبَ، بعيداً عن العِرق والظَرف، بعيداً عن الطبقة، بعيداً عن توهج اللغة، الأشباح الصامتة التي لم تعد تعارض أي شيء، حتى ولا النهار، لأن النهار والليل والمتناقضات كلها قد انتهى الأمر بها إلى أن تتحلل فيهم وتُمْتَصَ ... ففي عمق روحه، يجد السوريالي الأبيض تحرراً؛ وفي عمق روحه، لا يجد (الشاعر الأسود) سيزار إلا التبرير والازدراء الراسخان الصارمان».

يثير سارتر هنا نقطة جيدة. فما دامت السوريالية تقوم أساساً بطرح أسئلة، بدلاً عن تقديم أجوبة، فقد يستطيع المرء، من خلال ظلال معناها الغامضة، استخلاص دعم للأبارثيد بدلاً عن مهاجمته. وفي كل حال، فإن السوريالية التي تعبِّر أساساً عن نوع من اللامعنى، لا تستطيع أن تفعل إلا القليل لتحرير المحرومين والشعراء السود الغاضبين عن حق، من مثل سيزار وسنغور. إلا إن الواقعية السحرية، بصلاتها الوثيقة بلغة الرمزية الفنية التقليدية والتخيلات، قد تكون أفضل حظاً، ولكن في المجمل، يبدو أن سيزار وصحبه سيكونون في حال أفضل مع شعرٍ يؤكد الذات، مع الثقافة السوداء التي انتهوا إليها في النهاية. يبدو هذا من محدوديات السوريالية والواقعية السحرية، فأمرٌ أن يتم استخدامهما لإظهار عبثيَّة إخضاع عِرق لآخر – وقد يتحقق ذلك بشكلٍ جيد بواسطة كلا الشكلين الفنيين إذا تم توظيفهما بشكل صحيح – وأمرٌ آخر أن يسعى المرء لتحقيق أهداف المجتمع المُضْطَهَد باستخدام شيء ملموس أكثر وعملي أكثر.

ولكن من المؤكد أننا، في عالمنا المعاصر، مُباركون لأننا نجد شكلاً يسمح لنا بأن نجعل الناس يفكرون تحت أية ظروف. ففي عالم مليء بأنواع معينة من العروض التلفزيونية والأفلام وألعاب الفيديو والمخدرات والتيار الجارف الذي لا يتوقف من الإعلانات التي تطرق يومياً دماغ الفرد المتوسط، فإن إخراج الدماغ من هذا التيار المميت أقل ما يمكن فعله في إطار المسؤولية الثقافية لأولئك الذين لا يزالون منَّا يزعمون بضرورة استخدام مؤهلاتنا الفكرية. لقد حان الوقت لإعادة بناء عالمنا – من خلال تفكيكه أولاً.

* كاليب باش Caleb Bach، يُدَرِّسُ الفن والأدب الإسباني في أكاديمية ديرفيلد بولاية ماساتشوستس الأمريكية. حاز مؤخراً على منحة من مؤسسة «الوقف القومي لدعم العلوم الإنسانية» ليكتب كتاباً عن سان بلاس، قدّيس باراغوي.

ملاحظات المؤلف:

١- إذ أصر على أنه لا يجوز مساواة الفن بالتسلية، وأن له، بطرق عدّة، مهمة أبعد من التسلية، أصر أيضاً على مسؤولية الفن الترويحية، وإلا أخفق تماماً بالتأثير في المتلقين، رغم أن هذا النقاش خارج إطار هذه الورقة.

٢- عثر صديق لي على هذا النص (القصة) معلّقاً على لوحة إعلانات في شركة كمبيوتر بولاية نيو جيرزي الأمريكية، وقد تم إعادة طبعه بأخطائه القواعدية. ولست أدري إن كانت القراءة الموجودة في النص قراءة فعلية أم إنها جزء من الحكاية. لا، وليست عندي أية فكرة عن الأسماء الحقيقية لـ «شينوبي» أو «هَبي دوغ بوتيتوهيد».

٣- قد تكون هذه هي القيمة الحقيقية للنقاد؛ لا أن يقولوا لنا حقيقة العمل، بل أن يطرحوا علينا رأياً نقبله أو نرفضه، رأياً يشكل نقطة بداية لنا.

ملاحظات المترجم:

١- غرندل Grendel، وحش ذكر، خليفة قابيل، ذبحه بيوُلف في الملحمة الإنجليزية القديمة «بيوُلف».

٢- بيغاسوس Pegasus، حصان بجناحين في الميثولوجيا اليونانية، استطاع بضربة واحدة من حافره أن يجعل نافورة تنبع من جبل هيليكون.

٣- أيسوب Aesop، مؤلف «حكايات أيسوب»، وهو شخصية يونانية أسطورية، ربما كان عبداً لملك ليديا كرويسوس أو مستشاراً له.

المراجع:

-Artaud، Antonin، trans. Mary Caroline Richards. The Theater and Its Double. (New York: Grove Press، 1958.)

-Authors Unknown. «The Old Man and the Wormhole.» Available online: http://justice.loyola.edu/~mcoffey/ce/wormhole.html ، May 9، 2000.

-Beckett، Samuel. Waiting For Godot. (New York: Grove Press، 1956.)

-Borges، Jorge Luis. Ficciones. (New York: Grove Press، 1962.)

-García Màrquez، Gabriel، trans. Gregory Rabassa. One Hundred Years of Solitude. (New York: Harper & Row، 1998.)

-Magritte، René. Painting: Le Prêtre Marié (The Married Priest). 1961. Available online: http://www.magritte.com/3__detail.cfm?ID=253 ، May 9، 2000.

-O>Brien، Dan. «Borges Rides the Cyclone.» In Ketchin، Susan، and Neil Giordano، eds. 25 and Under/Fiction. (New York: W. W. Norton and Company، 1997.)

-Sartre، Jean-Paul، trans. S. W. Allen. Black Orpheus. (Paris: Présence Africaine، 1948.)

-Sartre، Jean-Paul، trans. Lloyd Alexander. The Wall. (New York: New Directions Publishing Corporation، 1975.)

من روائع الشعر الروسي

(الحقبة السوفيتية)

أنشــودة الأرض

للشاعر الروسي : فلاديميرفيسوتسكي

◄ ترجمتها عن الإنجليزية : هانيه إبراهيم العايد

من قال: "لا يبقى من الأرض إلا الرماد"

ولم تعد تنتثر فيها بذور الحياة

من قال لن تدب الحياة فيها من جديد؟

لا.... فلوهلة ليس إلا،،

غطت الأرض وجهها بالرماد.

*****

من يستطيع أن يسلب الأرض خصوبتها..؟!

من يستطيع إفراغها مما يدب في أعماقها..؟!

ومن الذي يصدق أن النار قد استنزفتها!

لا....فلوهلة ليس إلا،،، لوّن الحزن وجهها بالسواد.

*****

وكما تعاني الأرض من آلامها وحيدة

من الندوب التي تخطها الأخاديد العميقة في وجهها

و الفوهات المسننة التي تفغر فاها كجراح لا تندمل

كذلك تتدفق شرايين الحياة تحت جلدها..

وهي تجتر معاناتها بعيداً بعيداً في الأعماق.

*****

صبرت الأرض على نوبات ألمها

واحتملت مصابها ولملمت أشلاءها

فمن قال إن الأرض قد فقدت قدرتها على الغناء

وإن صوتها قد سلب منها إلى الأبد.

*****

◄ مترجمة من الأردن.

فعبر أخاديد وفوهات جراحها

ترسل وحيدة معزوفة آلامها العظيمة

لأن الأرض.. آه .. الأرض هي روحنا

فلا تطأ على روحك بحذائك

*****

من قال إن الحياة لن تدب ثانية في الأرض؟!

فلوهلة عابرة فقط ، غطت وجهها بالسواد.

---

* ولد فلاديمير سيمونيفيتج فيسوتسكي (١٩٣٨-١٩٨٠) في موسكو في كانون الثاني من عام ١٩٣٨، من أب برتبة كولونيل في الجيش الروسي اسمه سيمون فيسوتسكي (١٩١٦-١٩٩٧)، والدته هي نينا ماكسيموفانا (١٩١٢-٢٠٠٣) كانت تعمل مترجمة خاصة للغة الألمانية.

عاش فيسوتسكي طفولته في موسكو، لكنه عاش مع والدته سنتين من الحرب العالمية الثانية في مدينة "بوسوليك". ثم عاد إلى موسكو عام (١٩٤٣) وذهب إلى المدرسة الابتدائية عام ١٩٤٥. (١٩٤٧—١٩٤٩) عاش مع والده وزوجته الثانية "يوجينيا" في بلدة ايبرسفالد (ألمانيا)، حيث تعلم العزف على البيانو، ثم عاد إلى موسكو، تخرج من الثانوية عام (١٩٥٥).

دخل فيسوتسكي مجال العمل الفني والمسرحي منذ ١٩٥٣ في بيت المعلمين تحت إشراف قائد مسرح موسكو للفن المخرج "فلاديمير بوكومولوف". وبعد تخرجه من الثانوية وتحت إلحاح أفراد عائلته التحق بكلية الهندسة المعمارية، لكنه تركها في الفصل الدراسي الأول من عام ١٩٥٦ إلى عام ١٩٦٠، حيث كان يكتب الشعر ولا يظهره خجلاً، وكان فلاديمير طالباً وممثلا في مدرسة مسرح الفن في موسكو. وهناك التقى ب" ايزا "زوجته الأولى ،وفي عام ١٩٥٩ مثل في أول دورة فني، حيث أظهره للناس بقوة. كان ذلك دوره في مسرحية الجريمة والعقاب، وفي عام ١٩٦٠ كانت بطولته الأولى في فيلم سينمائي، والدور كان عن طالب مدمن كحول. وأول أغنية ظهر فيها كانت في عام ١٩٦١ كانت تحت عنوان(تاتو)، ثم ألّف مجموعة من الأغاني لفيلم، وذهب للعمل في مسرح موسكو للدراما والكوميديا عام١٩٦٤.

لم يطبع فيسوتسكي أي كتاب أثناء حياته، لكن السلطات السوفيتية قامت بطبع مجموعته بعد وفاته بعام واحد، أي في عام ١٩٨١. تحت عنوان (أعصاب)، وفي عام١٩٨٦ أُعطي ميدالية فخرية للفن في الاتحاد السوفيتي، كما تم إنتاج فيلم وثائقي عن حواراته عام١٩٨٧ ،وفي عام ١٩٨٩قام مجلس الوزراء الروسي بتمويل من وزارة الثقافة بفتح متحف عام في موسكو خاص به (أعماله ،كتاباته، أغانيه) وكان يدير المتحف ابنه- نيكيتا- .وتم طبع طوابع مالية رسمية في روسيا تحمل صورته .

تماثيل فيسوتسكي منتشرة الآن في أكثر من مدينة في روسيا. وتقام كل سنة في التلفزيون الروسي وفي المطبوعات الورقية أيضاً في عيد مولده وذكرى يوم وفاته برامج واستذكارات عنه. وفي الدول التي كانت تنطق بالروسية أيضاً. طبع عنه حتى الآن أكثر من عشرين كتابا وتم إنتاج ثلاثة أفلام عن حياته.

الكلب الضالّ

قصة : صادق هدايت

ترجمها عن الفارسية : علي زائري وند

كان ميدان "ورامين"(١) يتكون من عدة دكاكين صغيرة؛ خباز وجزّار وعطار ومقهيين وحلاق. كانت هذه المحلات تكفي لسد الجوع والحاجات الأساسية للناس. الميدان وسكانه تحت أشعة الشمس الحارقة يكادون يحترقون، وتلفح الهاجرة وجوههم، فيتمنّون هبوب أول نسيم غروب، وظل الليل. وكان الناس قد توقّفوا عن الحركة والنشاط، كذلك الدكاكين والأشجار والحيوانات. يجثم على صدورهم جو حار، ويتموج غبار خفيف في صفحة السماء الزرقاء، حيث تزيده كثافةً حركة السيارات المستمرة.

وشجرة السنّار العجوز تقبع في زاوية من الميدان، جذعها محفور متآكل، ولكنها مع ذلك بسطت غصونها الملتوية بكل إلحاح، و تحت ظل فروعها المغطاة بالغبار، مصطبة عريضة، يبيع عليها غلامان "الرزَ بالحليب و بذور القرع"، ويلحّون على المارة بصوت عالٍ. كان الماء العكر يسير متثاقلاً في الجدول المواجه للمقهى، يجرّ نفسه ويمرّ بصعوبة.

والبناء الوحيد الملفت للنظر في الميدان، هو برج ورامين المشهور، ذو الهيكل الأسطواني، كثير الشقوق، الذي تعلوه قبة مخروطية الشكل. كانت العصافير التي عشّشت في شقوق الطوب المتكسر على جدار البرج ساكتة، لا تكاد تقوى على الاستيقاظ من شدة الحرارة. وكان الصمت يطبق على المكان، إلا صوت عويل كلب، يكسر السكوت بين الفينة والأخرى.

إنه كلب أسكتلندي ذو فم رمادي وقدم مرقطة، كأنه خرج تواً من مستنقع وسخ. كانت له أذن كبيرة متدلية وذيل لامع وشعر ملتو وسخ، تلمع عيناه بذكاء إنساني، في وجهه المغطّى بالشعر. في قاع عينيه تُلمح روح إنسانية. وفي آخر الليل، الذي تراخى في دنياه، تموج في عينيه شيءٌ لا يتناهى؛ يحمل معانٍ لا يمكن إدراكها، غير أنها اختفت وراء حدقات عينيه. لم يكن ذلك نوراً ولا لوناً، وإنما كان شيئاً لا يُصَدَّق، كالذي يبدو في عيني غزال جريح. لم تكن عيناه تشبهان عيني إنسان فحسب، بل كان بينهما نوع من التطابق. عينان عسليتان، مفعمتان بالآلام، والجراح، والانتظار، لا يمكن أن تلمحها إلا في وجه كلب ضال فحسب. ولكن كان يبدو أن لا أحد يرى أو يفهم نظراته المؤلمة، المليئة بالرجاء. صبي الخباز يضربه أمام المخبز، وتلميذ الجزّار يرميه بالحجارة. وإذا ما التجأ إلى ظل سيارة

مترجم من إيران.

على قارعة الطريق، استضافته ركلة السائق بالحذاء الثقيل ذي الأصابع. وعندما كان يتعب الجميع من إيذائه، يتلذذ الغلام "بائع الرز بالحليب" بتعذيبه باستمتاع بالغ. وكلما كان الكلب يعول يكافئه الغلام بشظية حجر، يرميها إلى بطنه الضامر، قهقهة الغلام تعلو فوق أنين الكلب، مخاطباً إياه: "ملعون صاحبك!". والآخرون يشجعونه بطريقة خبيثة مؤذية، ويضحكون وكأنهم شركاؤه. الجميع كانوا يضربونه بغية مرضاة الله! وكان هذا في رأيهم أمراً طبيعياً للغاية أن يعذّبوا كلباً لعنه الدين، وله سبعون روحاً، وفي ذلك ثواب كبير.

أخيراً لاحقه الغلام "بائع الرز بالحليب"، حتى اضطرّ الكلب للهروب إلى زقاق يؤدي إلى البرج، أي جرّ نفسه بتثاقل شديد، حاملاً بطنه الضامر، والتجأ إلى مجرى مياه. ركز رأسه على يديه، وأخرج لسانه، في حالة بين النوم واليقظة، وبدأ ينظر إلى حقل أخضر يتموج أمامه. كان جسده مرهقاً وأطرافه تؤلمه، وفي الجو الرطب لمجرى المياه، انتابته حالة من الراحة، من قمة رأسه إلى أصابع قدميه. كانت روائح الخضروات المصفرة، وفردة الحذاء البالي الرطب، ورائحة الأشياء الحية، والميتة، في أنفه، تذكّره بذكريات بعيدة، ومتداخلة. كل مرة كان ينظر إلى الحقول، يستيقظ ميله الغريزي، ويُحيي في باله الذكريات الماضية من جديد، ولكن هذه المرة كان إحساسه قوياً، كأن هناك صوتاً في أذنيه، يدفعه إلى الركض، والقفز، حيث شعر برغبة عارمة للحركة واللعب، في هذه الخضرة.

كان إحساسه هذا وراثياً؛ فأجداده في اسكتلندا ترعرعوا في الخضرة أحراراً. ولكن جسده كان منهكاً، بدرجة لم تسمح له بأية حركة. راوده شعور بمزيج من الضعف والعجز. انتعشت لديه بضعة أحاسيس منسية وضائعة. كانت لديه، سابقاً، قيود واحتياجات كثيرة. كان يعتبر نفسه مكلّفاً بأن يحضر عند سماع صوت صاحبه، ويبعد الأشخاص الغرباء، والكلاب المتطفّلة، عن بيت صاحبه، ويلعب مع طفله، وكيف يتصرف مع الذين رآهم من قبل، وكيف يتعامل مع الغرباء، وأن يأكل الطعام في موعده، وأن يتوقع التدليل في مواقف معينة. ولكن الآن انجلت كل هذه القيود عن كاهله، فقد صار جلّ همّه الحصول على مضغة طعام من القمامة، يسترقها بخوف، وتوجس، ويتلقى الضربات طوال اليوم، ويعوي بألم؛ فالعواء سبيله الوحيد للدفاع عن نفسه. كان فيما سبق جريئاً وشجاعاً ونظيفاً ومرحاً، ولكنه الآن أصبح جباناً ومغلوباً على أمره؛ فكل صوت يسمعه، و كلّ شيء يتحرك بجانبه، يخيفه، حتى أنه كان يرتعد خيفة من الأصوات، التي تصدر عنه، وبات يستأنس القمامة والأوساخ فوق جسده، فلا يحكّ جسمه أو يلعق نفسه، عندما تستوطنه الحشرات المتطفلة. كان يشعر بأنه صار جزءاً من القمامة، وأن شيئاً ما انطفأ، ومات في داخله.

مرّ عليه شتاءان منذ أن وقع في هذا الجحيم النائي، لم يأكل فيهما ملء بطنه، ولو لمرة واحدة، ولم ينم فيهما نومة مريحة، اختنقت فيهما شهوته ومشاعره، ولم يجد أحداً يربت على رأسه، أو ينظر إلى عينيه، ومع أن الناس هنا يشبهون صاحبه، لكن يبدو أنهم يختلفون عنه، في المشاعر والتصرفات والسلوك، اختلاف الثرى من الثريا؛ يبدو أن البشر الذين آنسهم من قبل، أقرب إلى عالَمه؛ إذ يدركون آلامه وأحاسيسه، ويوفرون له الحماية.

ومن بين الروائح، التي كان يشمها رائحة الرز بالحليب، الذي يبيعه الغلام تحيّره أكثر من غيرها؛ ذلك السائل الأبيض الذي يشبه حليب أمه، ويجسد في باله ذكريات

الطفولة، وفجأة انتابه شعور بالارتخاء، تذكر عندما كان صغيراً يمتصّ هذا السائل الحار المغذّي، من ثدي أمه، وكيف كان لسانها يلعق جسده الناعم، وينظفه. توهجت رائحة أمه وحليبها الدافئ في أنفه؛ الرائحة القوية، التي كان يشمها في حضنها، بجانب أخيه.

عندما كان يشبع من الحليب، يشعر بالدفء والراحة، يجري تيار دافئ في عروقه، ويثقل رأسه، فيفصله عن ثدي أمه، ويلاحقه نوم عميق في جسده، ممزوجاً برعشة لذيذة. أية لذة يمكن أن تفوق ضغطة يديه بلا إرادة منه على ثدي أمه، ليخرج منها الحليب، دون أي تعب وإرهاق! كان جسد أخيه الشَعور، ونباح أمه مفعمين باللذة، والاستمتاع. تذكر كوخه الخشبي السابق، والألعاب التي كان يمارسها مع أخيه، في تلك الحديقة الخضراء.

كان يعضّ أذن أخيه الكبيرة، فيقعان على الأرض، ينهضان ويركضان، ثم يجدان شريكاً جديداً في اللعبة، هو ابن صاحبهما. كان يركض وراءه في طرف الحديقة، ينبح، ثم يمسك ملابسه بين أسنانه. لم يكن ينسى حنان صاحبه، وقطع السكر، التي كان يتناولها من يده، إلا أنه كان يحب ابن صاحبه أكثر؛ لأنه كان شريكه في اللعب، ولا يضربه. فيما بعد فقد أمه وأخاه فجأة، ولم يبق له إلا صاحبه وابنه وزوجته وخادم عجوز. كان يميز رائحة كل واحد منهم جيداً، ويعرف صوت أقدامهم من بعيد. عند الغداء والعشاء، كان يحوم حول الطاولة يتشمم رائحة الأطعمة، وأحياناً كانت زوجة صاحبه تعطيه لقمة ممزوجة بالعطف، رغم اعتراض زوجها. ثم يأتي الخادم العجوز منادياً: "بات...بات..."، ويضع طعامه في وعاء خاص، بجانب كوخه الخشبي.

كانت شهوة "بات" سبب شقائه؛ إذ لم يكن صاحبه يسمح له أن يخرج من البيت، لملاحقة إناث الكلاب. وصدف في أحد أيام الخريف أن شاهد صاحبه يجلس في سيارة، ومعه شخصان يعرفهما "بات" من قبل، فقد كانا يأتيان إلى بيتهم كثيراً، فنادوه، وأجلسوه بجانبهم في السيارة. سبق وأن سافر "بات" وصاحبه بالسيارة عدة مرات، ولكنه في هذا اليوم كان في ذروة الشهوة والتهيج. وبعد عدة ساعات في الطريق، نزلوا في ميدان "ورامين" هذا. مرّ صاحبه وأصدقاؤه من الزقاق المجاور للبرج، وصدفة طرقت أنفه رائحة كلبة، رائحة الجنس، الذي كان يبحث عنه "بات"، فجن جنونه، وبدأ يشتم، ويبحث عنها، حتى دخل حديقة من عبارة المياه.

قبيل الغروب سمع صوت صاحبه مرتين، وهو يناديه: "بات...بات...". هل هذا صوت صاحبه حقيقة، أم أنه صدى صوته يتردد في أذنه؟

مع أن صوت صاحبه كان يؤثر فيه تأثيراً بالغاً، لأنه يذكره بالتزاماته وواجباته، التي كان يعتبر نفسه مديناً له، إلا أن قوة تفوق قوى الحياة الخارجية، كانت تجبره أن يبقى مع الكلبة، حتى شعر أن أذنيه لم تعد تسمع الأصوات الخارجية جيداً.

استيقظت فيه أحاسيس جياشة، وكانت رائحة الكلبة قوية، وحادة، بقدر جعلت رأسه يصاب بالدوار.

خرجت عضلاته وجسده وحواسه عن سيطرته، حتى أفلت زمام الأمور من يده. لم يلبث هناك طويلاً حتى انهالت عليه العصي، وأيدي الفؤوس، لتخرجه من عبّارة المياه.

كان "بات" شارداً حائراً مرهقاً، ولكنه شعر بالراحة، وفراغ البال، وعندما أفاق من نشوته، همّ يبحث عن صاحبه. بقيت رائحة رقيقة من صاحبه في بعض الأزقة. فتشها جميعها، وترك أثراً من نفسه، في فواصل معينة. حتى ذهب إلى خرابة خارج القرية، ولكنه رجع ثانية، لأن "بات" وجد أن صاحبه عاد إلى الميدان، ولكن رائحته الضعيفة ضاعت بين الروائح الأخرى. هل غادره صاحبه وتركه وحيداً؟!

شعر بقلق شديد وخوف خالص. كيف يمكن أن يعيش "بات" دون صاحبه وربّه؛ لأن صاحبه كان بمثابة الربّ بالنسبة له، لكنه كان مطمئناً أن صاحبه سوف يبحث عنه. بدأ يركض في بعض الطرق خائفاً، ولكن جهده كان بلا جدوى.

وأخيراً عاد "بات" ليلاً إلى الميدان منهكاً عاجزاً.. ولكنه لم يجد أيَّ أثر لصاحبه. قام بجولات أخرى في القرية، ثم في النهاية ذهب إلى عبارة المياه، التي وجد فيها الكلبة، ولكنها كانت قد سدّت بالحجارة. بدأ يحفر الأرض بيديه بشغف كبير، لعلّه يتمكن من دخول الحديقة، ولكن ذلك كان مستحيلاً، وبعد ما يئس من الحفر تملّكه نعاس.

في منتصف الليل استيقظ "بات" على صوت أنينه، فنهض خائفاً، وبدأ يتجول في عدة أزقة، ويشم الجدران، وهكذا تسكع فترة من الزمن في الأزقة حائراً. أخيراً شعر بجوع شديد. عاد إلى الميدان، حيث وصلت إلى أنفه روائح الأطعمة المختلفة. اختلطت رائحة اللحم البائت برائحة الخبز الطازج، واللبن الرائب. ولكنه كان يشعر بأنه مخطئ؛ لأنه دخل إلى أملاك الآخرين. فيجب أن يتسول من هؤلاء الناس، الذين يشبهون صاحبه، و إن لم يكن هناك منافس آخر يطرده، شيئاً فشيئاً سيحصل على ملكية هذا المكان. وربما سيحتفظ به أحد هؤلاء، الذين يحملون المأكولات.

اقترب بحذر وخوف من المخبز، الذي فتح للتو. كانت رائحة العجين الناضج منتشرة في الجو. قال له أحد الذين تأبطوا خبزاً: " تعال...تعال..." . كم كان صوت ذلك الرجل غريباً في أذنه. رمى بقطعة من الخبز أمامه، وبعد قليل من التردد أكل الخبز، وهزّ ذيله له. وضع ذلك الشخصُ الخبزَ على مصطبة الدكان، ولمس رأس "بات" بحذر، وخوف. ثم فكّ قلادته بيديه الاثنتين. كم أحس "بات" بالراحة! كأن جميع القيود والمسؤوليات والواجبات رفعت عن رقبته.

لكن بمجرد أن اقترب من الخباز هازّاً ذيله، تلقى ركلة قوية في بطنه، فابتعد وهو يعوي. وذهب الخباز إلى حافة النهر، وطهّر يديه بدقة. كان "بات" مازال يعرف قلادته المعلقة أمام الدكان.

منذ ذلك اليوم لم يتلقّ "بات" من هؤلاء الناس سوى الركلات، والأحجار، وضربات العصيّ. كأن كل أولئك الناس كانوا أعداءه الألداء، يستمتعون بتعذيبه.

شعر "بات" بأنه دخل عالماً جديداً لا يحسّ بالانتماء إليه، ولا أحد فيه يفهم أحاسيسه، وعوالمه. مرّت الأيام الأولى بصعوبة بالغة، ولكنه شيئاً فشيئاً تعوّد على الظروف الجديدة. ثم وجد على الجهة اليمنى من منعطف الزقاق مكاناً ترمى به النفايات. كانت تتوافر بين النفايات بعض القطع اللذيذة، من العظام والدهون والجلد ورأس السمك والكثير من الأطعمة الأخرى، التي لم يكن قادراً على تمييزها. ثم كان يقضي بقية اليوم أمام دكاني الخباز والجزار. كانت عيناه مشدودتين إلى يد الجزار باستمرار، إلا أنه كان يتلقى الضربات أكثر من قطع اللحم اللذيذة. وهكذا تعوّد على الحياة الجديدة. لم يبق له من حياته الماضية سوى أشياء مبهمة وبعض الروائح.. وعندما كانت

الظروف تقسو عليه، كان يجد في هذا الفردوس المفقود نوعاً من التسلية وطريقاً للهروب. وبلا إرادة منه كانت تتجسد أمام عينيه ذكريات تلك الأيام.

لكن أشدّ ما كان يعذّب "بات" هو حاجته إلى التدليل. كان كطفل يتلقى الإهانات، ويسمع الشتائم. غير أن أحاسيسه الرقيقة لم تنطفئ بعد. هذه الحياة المليئة بالآلام والجروح، كانت تزيد حاجته إلى التدليل أكثر من ذي قبل. عيونه كانت تتسوّل الحنان، وكان مستعداً أن يفدي روحه، في سبيل أن يبدي شخص ما له الحنان، ويربت على رأسه. كان بحاجة أن يبدي محبته لشخص ما، وأن يضحّي له، ويبرز له إحساسه بالعبودية والتضحية. كان يبدو أن لا أحد يؤيّده، فلا يجد في العيون التي ينظر إليها إلا الحقد والشر. وكلما قام بحركة ليلفت نظر الناس إليه، كان كأنه يثير حقدهم وغضبهم أكثر وأكثر.

بينما كان "بات" يغفو في عبّارة المياه، تأوّه عدة مرات ثم استيقظ؛ كأن هناك كوابيس تمرّ أمام عينيه. في هذا الوقت شعر بجوع شديد. كانت رائحة الشواء تزكم مشامّه، وجوع غدار يفتك بكل أحشائه، حتى نسي عجزه وآلامه الأخرى. نهض بصعوبة واتجه إلى الميدان حذراً.

وفي هذا الوقت دخلت إحدى تلك السيارات إلى ميدان ورامين، يصحبها ضجيج وغبار. نزل رجل من السيارة متجها إلى "بات"، ومسح يده على رأسه. لم يُخدع "بات"، فهذا الرجل لم يكن صاحبه؛ لأنه كان يميز رائحته، ولكن كيف وُجد شخص يلاطفه؟ هزّ "بات" ذيلَه، ونظر إلى الرجل متردداً. ألم يخدع حقاً؟ ولكن لم تكن في عنقه قلادة، حتى يلاطفه الرجل! عاد ذلك الرجل وربت بيده على رأسه مرة أخرى. سار "بات" خلفه وازداد استغرابه؛ لأن الرجل دخل غرفة يعرفها بات جيداً، حيث كانت تخرج منها رائحة الأطعمة. جلس الرجل على مقعد بجانب الحائط. أحضروا إليه خبزاً ساخناً ولبناً وبيضاً وأطعمة أخرى. كان الرجل يغمس قطعا من الخبز باللبن ويرميها له. كان "بات" يأكلها مستعجلاً في البداية، ثم بدأ يأكلها بتأنٍّ. وكانت عيناه العسليتان الجميلتان والمفعمتان بالعجز تنظران إلى وجه الرجل، ويهتزّ ذيله شاكراً. أكان حلما أم حقيقة؟ أكل "بات" ملء بطنه، دون أن يُضرب. هل وجد صاحباً جديداً؟ رغم حرارة الجو، قام الرجل، وذهب إلى زقاق البرج، ومكث هناك قليلاً، ثم تجاوز أزقة ملتوية واحدة تلو الأخرى. وكان بات يسير خلفه، حتى خرج من القرية ذاهباً إلى الخرابة، ذات الجدران، التي كان صاحبه أيضاً قد ذهب إليها. ربما كان هؤلاء الرجال أيضاً يبحثون عن رائحة إناثهم. انتظره "بات" تحت ظل الحائط، ثم رجعا إلى الميدان عن طريق آخر.

ربت الرجل يده على رأسه مرة أخرى، وبعد تجوال قصير حول الميدان، ذهب إلى إحدى السيارات التي كان "بات" يعرفها وجلس فيها. لم يكن"بات" يتجرأ على ركوب السيارة، فجلس بجانبها وأخذ ينظر إلى الرجل.

فجأة تحركت السيارة وسط الغبار والتراب. فركض "بات" بسرعة خلف السيارة. لا.. لم يكن هذه المرة يحب أن يفقد الرجل. أخذ يلهث، ومع كلّ الألم الذي شعر به في جسده، كان يركض مسرعاً خلف السيارة بكل قواه. ابتعدت السيارة عن القرية مروراً بالصحراء. وصل "بات" إلى السيارة مرتين أو ثلاث إلا أنه تأخر ثانية. كان قد جمع كل قواه يركض ويعدو في يأس، ولكن السيارة كانت أسرع منه. لقد أخطأ "بات"، فهو فضلاً عن أنه لم يصل إلى السيارة، أحس بعجز وهزيمة. خارت قواه، وفجأة شعر بأن جميع أعضاءه خرجت عن سيطرته، ولم يعد قادراً على أية

حركة. كل جهوده ذهبت أدراج الرياح، لم يكن يعلم لماذا ركض أو إلى أين يذهب. تقطعت به السبل، فلا مجال للتقدم أو العودة. توقف وبدأ يلهث. خرج لسانه من فمه. أظلمت الدنيا أمام عينيه، وجرّ نفسه منحني الرأس إلى حاشية الطريق، فجلس في قناة ماء بجانب مزرعة، ألقى بطنه على الرمال الساخنة الرطبة، وبإحساسه الغريزي، الذي لا يخطئ، عرف أنه لن يستطيع أن يبارح هذا المكان. أصابه الدوار، وتلاشت أفكاره، وأحاسيسه، وأظلمت، فشعر بألم شديد في بطنه، وكان يتألق في عينيه نور مُخيف. وفي وسط التشنجات والالتواءات، تخدرت يداه، وقدماه قليلاً قليلاً، وتصبب عرق بارد من كل جسمه. كان نوعا من البرودة اللطيفة واللذيذة.

قبيل الغروب، حلقت ثلاثة من الغربان الجائعة فوق رأس "بات"؛ لأنها كانت قد شمّت رائحته من بعيد. نزل أحدها واقترب من "بات" حذراً. نظر إليه بدقة، وعندما تأكد أن "بات" لم يمت تماماً بعد، طار ثانية.

هذه الغربان الثلاث أتت لخلع عيني "بات" العسليتين.

المؤلف في سطور:

يُعدّ "صادق هدايت" من مؤسسي القصة القصيرة في إيران، وأسهم في فتح الأدب الإيراني الحديث على المؤثرات الأجنبية. وُلد عام ١٩٠٣ بطهران في أسرة أرستقراطية وأرسل في بعثة إلى فرنسا عام ١٩٢١م وعاد عام ١٩٣٠م، ثم سافر إلى الهند، حيث تعلم اللغة البهلوية ونشر روايته المعروفة "البومة العمياء" لأول مرة هناك، وقد حققت نفس الرواية شهرة واسعة في إيران، حيث تُعدّ أبرز أعماله، وقد تُرجمت إلى العديد من لغات العالم وكانت سببًا في رواج شهرته خارج إيران. كما تُرجمت معظم آثاره إلى كثير من اللغات الشرقية والغربية، إذ إنه مؤشر على بضع خصوصيات روحية لطبقة تقدميي إيران في عصره. وفي عام ١٩٥١م رحل هدايت تحت وطأة يأس عارم إلى باريس وانتهى الأمر به منتحراً هناك. من مؤلفاته: توضيح رباعيات الخيام، وفوائد لآكلي النباتات، وحي في مقبرة (مجموعة من القصص القصيره)، وبروين بنت ساسان (مسرحية)، ومازيار (مسرحية، وضل المغول (رواية)، واصفهان نصف العالم (رواية)، والبومة العمياء (رواية)، والكلب الضالّ (مجموعة من القصص القصيرة)، والبعثة الاسلامية إلى البلاد الإفرنجية (رواية).

المترجم في سطور:

وُلد "علي زائري وند" عام ١٩٨٣ في مدينة جرجان (شمالي إيران) وانتقل إلى العاصمة الإيرانية طهران مع أهله وهو صغير. دخل جامعة العلامة الطباطبائي في طهران عام ٢٠٠٠ وبدأ يتعلم اللغة العربية وفي عام ٢٠٠٦ نال شهادة الماجستير في الأدب العربي بدرجة امتياز. ثم التحق ببرنامج الدكتوراه في الجامعة الأردنية في تخصص الأدب العربي ويشتغل حاليا على كتابة أطروحته الجامعية تحت عنوان "صورة الغرب في الروايتين العربية والفارسية". له مقالات ودراسات أدبية منشورة في المجلات المتخصصة كما ترجم عددا من الكتب.

الهوامش:

★ مدينة صغيرة تقع على بُعد ٣٥ كيلومتراً من العاصمة الإيرانية طهران، وكانت في زمن كتابة القصة قرية.

حوار مع ليلى العبيدي

حاورتها: رشا التونسي



ليلى العبيدي، باحثة تونسية وأستاذة مادة الحضارة القديمة بالمعهد العالي للعلوم الإنسانية بجامعة تونس، متحصلة على الأستاذية في اللغة والآداب والحضارة العربية، وعلى شهادة التعمق في البحث مرحلة ثالثة، اختصاص الحضارة القديمة. نشر لها كتاب "الفكه في الإسلام" عن دار الساقي، وكتاب جماعي عن المعهد العالي للسلم والعدالة بلوس أنجلوس حول "حقوق المرأة في الإسلام". وهي عضوة في وحدة بحث حول قراءة الخطاب الديني. شاركت في عديد من الندوات المحلية والعالمية في أمريكا، بومباي، مصر، الجزائر، المغرب...

"الفَكَهُ في الإسلام" للكاتبة التونسية ليلى العبيدي.

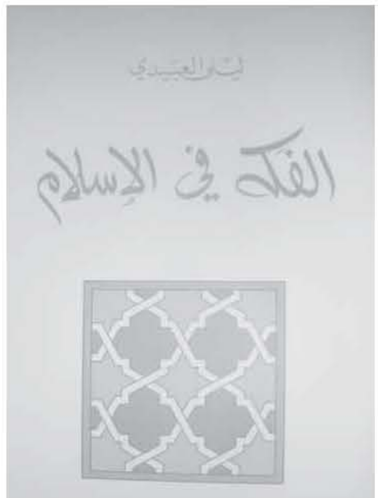
اختارت المؤلفة الحديث النبوي الشريف متناً لتثبت أن للفكه في الإسلام مكانة عالية إلى جانب الجد، وأن الدين لم يكن زهداً وتزمتاً وطقوساً وعبادة متواصلة، بل كان أيضاً فسحة للترويح عن النفس وطرفة ونادرة ومزاحاً وضحكاً، وأن الفكه لم يكن ضداً للمقدس وطعناً فيه ورفضاً، بل هو يعمل في رحابه ويسير في ركبه، واعتمدت الكاتبة كتب الأحاديث التسعة التي تحظى بالإجماع والوثوق، ونهجت في تناول الأحاديث المختارة في موضوع الفكه منهجاً جديداً، فركزت الاهتمام على متون الأحاديث، وبناها التركيبية والفنية والقصصية، معتمدة أسلوب التفكيك والاستنطاق، بحثاً عن المعنى المصرح به أو المسكوت عنه. وإلى جانب بحثها من خلال الحديث النبوي ثاني علوم المسلمين، تطرقت الكاتبة أيضاً إلى الفكه عند اليونان، والفكه في الثقافة الغربية، والكنيسة سبب من أسباب مقاطعة الضحك، كذلك شخصيات الأدب العربي كالجاحظ والتوحيدي والحصري والغزالي وابن الجوزي، ثم محاولة رد الاعتبار للفكه المحظور، والتيفاشي والفكه الذي لا يوجد في كتاب، والأبشيهي. ومواضيع عدة عن الفكه والرسول مع عائلته، والفكه والصحابة...

منهج الكتاب متماسك، وفيه رؤية تنويرية تفند ما ساد أن الاسلام دين قمع وإرهاب، وتنفي الظلاميات الموجودة في أكثر الكتب الدينية التي تروج لعذاب القبر وأهوال القيامة. الفكه في الإسلام يزيح النقاب عن وجه ينير الإسلام، ظل طوال قرون يرزح وطأة المسكوت عنه.

والكتاب رسالة إلى مسلم القرن الحادي والعشرين.

◄ كاتبة من تونس.

يخشون الضحك بدأً من الغزالي الذي أوقف الفكاهة عن الرسول، رغم أنه ساير السنة الثقافية، ولم ينف أن الرسول يتفكه حسب قوله "إن الرسول كان أكثر الناس تبسماً في وجوه أصحابه، ولربما ضحك حتى بدت نواجذه" لكن عمر رضي الله عنه خاف أن تسترسل العامَّة في الضحك ، لأنها كانت تقتدي بالرسول في كل شيء ، تفعل ما فعل ، وتقول ما يقول ، فخاف من هذا السواد الأعظم أن يترك العبادة والعمل ، ويلزم حلقات الفكاهة والضحك ، اقتداء بسنة الرسول الذي كان يضحك . وعزز الغزالي ذلك بقوله : "إن الرسول كان يمزح ، ولا يقول إلا حقاً".



- علاقة الفكاهة بالمقدس فكرة جديدة، فما الذي أضافته دراستك في هذا الموضوع بالتحديد ؟

– لم أبتدع شيئاً ،ولم آت بجديد في هذا المجال، المادة التي اشتغلت عليها موجودة ، وهي كتب "الأحاديث الصحيحة"، أهملت " الموضوعات "، لأتجنب الدخول في جدل حول الموضوع والحق . ولأن هذه المسالة في حد ذاتها ليست موضوع انشغالي. الإضافة التي قمت بها في هذا البحث، هو رفع النقاب والغبار عن مسألة مهمة موجودة في التراث الإسلامي في هذه الأحاديث الصحيحة ، وهي مسألة الفكاهة، لأن الثقافة العالمة أولت اهتمامها إلى كل ما يخص الجد، من علوم سياسية ودينية، فهمشت بذلك جانب الهزل، وبقي هذا المبحث مطموساً، مسكوتاً عنه .

- ما الذي يجعل الفكاهة تختلف عن النكتة ؟

– النكتة هي ملفوظ شفوي وإرادي وقصير يستهدف بدرجة أولى العقل. أما الفكه فهو ملفوظ لا إرادي، تلقائي، تتوفر فيه طيبة النفس، والمقام، ويستهدف العاطفة، عكس السخرية التي حذر منها أرسطو في كتابه (فن الشعر) لأنها تمس في جوهرها عيوب الناس وجوانبهم الخَلْقية.

- استعملت لفظ "الفكه" هل له مفهوم مختلف عن لفظ الفكاهة ؟

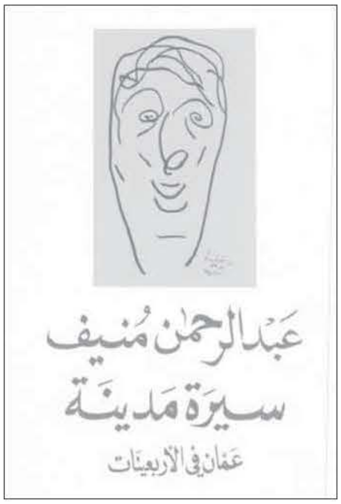
– "الفَكَه" بالفتحة على الفاء والكاف ، وليس الفكاهة، "الفكه" كلمة غير مستعملة في الدراسات الحديثة وحتى القديمة، نجدها في القرآن في سورة المطففين: "وإذا انقلبوا على أهلهم انقلبوا يتفكَّهون"، ثم قوله تعالى "إنَّ أصحابَ الجَنَّة اليومَ في شُغل فَكِهون" (سورة ياسين) . وكذلك قوله "ونعمة كانوا فيها فَكِهين" (سورة الدخان) . واستعملها ابن منظور في لسان العرب "فكه الرجل ، فهو فكِهٌ، إذا كان طيِّبَ النفس مزَّاحاً" وفكه، فكهاً ، وفكاهة بفتح الفاء في مادة فكه". فالفكه إذاً مفهوم شامل لأغراض متعددة، يدخل فيها الهزل ، والمزح، والتعجب، والطرافة، والتمتع، والتنعم، والفرح، والدعابة، واللعب، والضحك، وطيبة النفس، على عكس لفظ "الفكاهة" الذي استهلك وأصبح دالاً على كل ما هو عاميّ. وأنا هنا أشتغل على ظاهرة مقدسة ، جمعت فيها بين " الفَكَه" كما ذكر في القرآن بكل معانيه والإسلام من جهة أخرى بما خص جانب من العبارات والمعاملات.

سيــرة عمّـــان

بين عبد الرحمن منيف وعايدة النجار

د. نضال الشمالي

المدينة كائن يحترف التحوّل والتغيّر؛ لأن مصيرها مرتبط بمصير الأمم، وشخصيات أي عمل سردي يتناول المدينة هي المسؤولة أولاً عن إظهار هذا التبدل. ولا يعني ذلك في الوقت نفسه أن يقتصر هذا العمل في رؤيته على المدينة فقط، إذ كثيراً ما تكون المدينة إطاراً وليس موضوعاً. ومفهوم المدينة لا يقتصر على المكان ومفرداته فحسب، فالمدينة فضاء قوامه الحياة باتساعها، يقول عبدالرحمن منيف في هذا الصدد: "المدينة هي الحياة بتعددها وتنوعها، هي الأمكنة والبشر والشجر ورائحة المطر، وهي التراب أيضًا، وهي الزمن ذاته ولكن في حالة حركة ، المدينة هي طريقة الناس في النظر إلى الأشياء، وطريقة كلامهم، كيف تعاملوا مع الأحداث التي وقعت، كيف واجهوها وكيف تجاوزوها. المدينة هي الأحلام والخيبات، التي ملأت عقول الناس وقلوبهم، التي تحققت، وتلك التي طاشت، ثم خابت، وكم تركت من العلامات والجروح. المدينة هي لحظات فرح الناس وأوقات حزنهم" (سيرة مدينة ، ص ٣٩٥). إذن يتوزع مفهوم المدينة على بعدين متآزرين؛ الأول: مستوى مادي محسوس، يشمل المكان ومفرداته. والثاني: مستوى قيمي وجداني تجريدي، يشمل رؤى الناس وأحلامهم وقيمهم وتراثهم وطموحاتهم وخيباتهم.



هذه المدينة لا تكون إلا وهي "تحمل في نسيجها العمراني، وجملة مركباتها خطابًا مضاعفًا. هو في جزء منه خطاب مباشر، يستفزّ الحواس باستمرار، ويرشدها إلى طبيعة الأشياء والموجودات، وهو في جزئه الآخر خطاب ملتوٍ خفي يتوجه إلى أهم الملكات كالخيال والعقل والذاكرة والقلب" (عبد الصمد زايد ، المكان في الرواية العربية، ص ١١٠)، وبفضل هذا الازدواج تُدرك المدينة ببعديها المذكورين، فمرة يكون جغرافيًا لا قيمة للمكان فيه إلا من حيث الإشارة إلى الموقع الجغرافي للحدث، وهذا هو النوع الأضعف من التوظيف المكاني، فلا أهمية للمكان

باحث وأكاديمي من الأردن.

بذاته إلا من حيث إحالاته المرجعية – التاريخية. ومرة يكون إنسانيًا، وهنا يصبح المكان جزءًا من مجمل العمل، إذ يبدو فيه المكان "مؤنسنًا" ضمن العلاقات الاجتماعية والإنسانية العامة بتعددها وتناقضها وتعقدها داخل العمل، وهذا النوع الأخير هو ما يعطي العمل تميزًا وخصوصية.

لقد درجت العادة، عندما نستذكر عمان سردًا، أن نقرأها في الروايات جلية خصبة غضة والحديث عن مدينة بوزن "عمّان" لا يقتضي التوقف فحسب عند مفرداتها الحسيّة، كالسيل والمدرج الروماني والجامع الحسيني والمحطة والقلعة ودوار الداخلية وجسر الصحافة، ودوار المدينة الرياضية وجسر عبدون المعلّق، بل يقتضي التوغل في مفردات الوجدان الإنساني، كذلك ومراقبة الشخصيات والتبدلات الطارئة عليها، وتحولها من البساطة إلى التعقيد؛ فحتمًا هناك اختلاف بين شخصية الشهبندر في رواية "الشهبندر" تاجر عمان الأول في الثلاثينات، وشخصية أنور علي تاجر عمّاني شديد التعقيد في رواية "أبناء القلعة" في الخمسينات، حتى إن الأمر ليتحقق عند الروائي نفسه في رواياته المتعددة، فحتمًا تختلف شخصيات زياد قاسم العمانية من بيئة إلى بيئة، ومن زمن إلى زمن، لأن تعقد المدينة وازدحاماتها يرافقه تعقيد في شخوصها ، فلو قارنا بين شخصية فخري شمس الدين بطل "أبناء القلعة"، وأحد فتوّات عمان، وعبد اللطيف بطل "العرين"، ذو النزعة السيكولوجية المعقدة، وخير في رواية "الخاسرون"، ذو الشذوذ العجيب، لأدركنا عمق التحول العماني عند الكاتب الواحد، فكيف به الحال عند كتّاب عمان بجملتهم ؟

كثيرة هي الروايات التي رصدت سيرة المدن، فنذرت نفسها للحديث عنها، ولكن عمّان لأكثر من سبب لم تنل حقها من هذا التمجيد الأدبي، وقد يكون ذلك لحداثة سنّها بين نظيراتها وسرعة نموها، أو قد يكون لتمنعها على الرصد، حتى أنها تختلف عند الكاتب نفسه، من عمل إلى عمل، وربما لحداثة كتّابها بها، وآية ذلك أن عمان لم تحظَ بالاهتمام الروائي المستحق إلا منذ عقدين من الزمان فحسب، وتحديدًا مع جمال ناجي، ولو جزئيًا في "مخلفات الزوابع الأخيرة" عام ١٩٨٨، وزياد قاسم في "أبناء القلعة" عام ١٩٩٠. إن حداثة عمّان في نفوس كتابها كانت ظاهرة لافتة ، فنضج عمان جاء متأخرًا نسبيًا ومناطًا بالعقود القليلة الماضية، ومع ذلك فالعدد المحدود من الروايات الأردنية، التي طرقت أبواب عمان، كانت كفيلة بإظهارها مكاناً خصب الدلالات، ومن أشهر هذه الأعمال: "حارس المدينة الضائعة" لإبراهيم نصر الله، و"الشهبندر" لهاشم غرايبة، و"دفاتر الطوفان" لسميحة خريس، و"متاهة الأعراب في ناطحات السراب" لمؤنس الرزاز، و"الخروج من سوسروقة" لزهرة عمر، وغيرها.

ولكن حديثنا في هذه المقالة سوف يتجنب الرواية، إلى نمط سردي آخر هو السيرة، ليست سيرة شخص ما، بل سيرة المكان نفسه، إذ كانت عمان جديرة بالاحترام في عملين عظيمين أثبتا أصالة ونبوغًا في طرحهما، الأول: "سيرة مدينة: عمان في الأربعينيات" لعبدالرحمن منيف (١٩٩٤)، و"بنات عمان أيام زمان: ذاكرة المدرسة والطريق" لعايدة النجار"(٢٠٠٨). وهذان العملان لا يمكن تصنيفهما تحت جنس الرواية، إذ يعلنان قبلاً بأنهما سيرة حقيقية للمكان بمحتوياته وامتداداته.

الـغـــايـة:

يقول عبد الرحمن منيف في نص نادر، تعقيبًا على هذا الكتاب، ورد في إحدى مقابلاته: "حين شرعت بكتابة "سيرة مدينة"، كنت أوفى وعدًا قطعته على نفسي، أن

أكتب عن المدينة، التي رأيت فيها النور، والتي قضيت فيها طفولتي وأول شبابي. أما لماذا قطعت ذلك الوعد ولمن، فلأني حين غادرت تلك المدينة، غبت عنها ما يزيد على خمس وثلاثين سنة، ولما عدت إليها من جديد اكتشفت فيها مدينة مختلفة، لذا أردت أن أتذكر، مع ناس تلك الفترة، المدينة التي كانت، التي عرفتها، القديمة، كي تقارن بالمدينة الآن، وكي يستطاع من خلال المقابلة بين الصورتين اكتشاف ما يفعله الزمن، وماذا يعني توالي الأيام، وكيف يتغير البشر والأماكن بتقدم العمر. هذا أولاً، وثانيًا، وأنا أكتب، وأستعيد هذا المقدار الكبير من التفاصيل، كنت أكتب لنفسي، لمجموعة من الأصدقاء، إذ أردت أن أتذكر معهم مقدارًا غير قليل من الحوادث والوجوه التي عرفناها معًا، وكانت تعني لنا، ربما وحدنا، شيئًا، وقد لا يعني للآخرين أكثر من مجرد أسماء ووقائع صغيرة، وهذه الأسماء والوقائع لا تصمد في الذاكرة، ولا يتوقف عندها الكثيرون. إنني كنت أبوح، أكتب لنفسي".

فهذا العمل مستقر في شكله سيرة مكانية ممزوجة بذكريات المؤلف، مبني على قصد معين. لقد افترشت "سيرة عمان" لمنيف ثمانية عشر فصلاً ومقدمة وخاتمة، دوّن فيها منيف عمان بتشعباتها؛ بدءًا من وصف أطبائها ومستشفياتها، ثم الحديث عن مقابرها وطقوس الموت والجنائز ورعب الأطفال من هذه المناظر، كما تحدّث عن المدرسة والثواب والعقاب وشخصية الأستاذ وهطول الثلج. كما عرّج على رصد أجواء الحرب العالمية الثانية، وحالة الترقب، التي مسّت الناس، وما رافق ذلك من صعوبة في توفير المتطلبات المعيشية الأولية. ولم ينسَ منيف أن يفرد صفحات للحديث عن الملابس، وغطاء الرأس وألعاب الأطفال، كالبلابل والطائرات الورقية ولعبة القلول، فضلاً عن الحيوانات والطيور والحشرات، التي لا تسلم من مطاردة الأطفال كالدبابير والعصافير والوطاويط والجرادين وديوك الحبش. أما التضاريس فكانت منتشرة بين الثنايا كالسيل ورأس العين وطوفان عمان وأمطارها في فصل الشتاء، ثم الربيع وانطلاق الحياة والنبات مروراً بالصيف وأطعمته وحصاده. وفي الفصول الأخيرة ركّز انتباهنا نحو المدرسة الثانوية الحديثة وأهم المدرسين، وإنشاء الكلية العلمية الإسلامية واتساع رقعة الأحزاب السياسية، وأثرها على الحياة المدرسية، ثم نكبة فلسطين وما رافق ذلك من خيبة للأمل، وأخيرًا وصف لتطور عمّان.

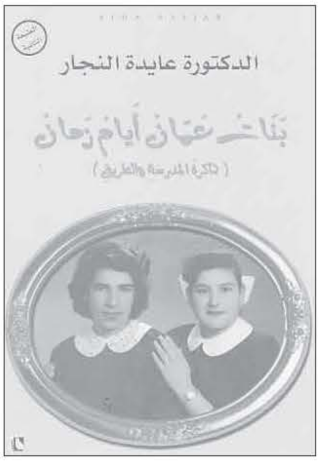
أما عايدة النجار فقد كتبت عمان من خلال ذكرياتها المدرسية في الذهاب والإياب، وقد استهلت سيرتها المكانية الجمعية بأن أهدت عملها "إلى "عمّان الجديدة" أمس، في الخمسينات من القرن الماضي:(المكان والإنسان) اللذان أصبحا عتيقين يحملان ذاكرة فيها عبق التاريخ. إلى جيل الشباب أحفاد الخمسينيات وأجداد المستقبل، في "عمان الجديدة" اليوم متجددة الشباب والعطاء.. علّه يقرأ الماضي والحاضر والمستقبل في (مكان وزمان) متغير.. وليواصل السيرة والمسيرة مع عمّان التي نحب". وأعترف أن هذا النص قد أرّقني كثيراً أثناء وبعد قراءتي المتمعنة له، أرقني من جهة أنه يمثل لونًا قصصيًا يجمع ما بين السيرة الذاتية والسيرة الغيرية، ويمكن أن نعده سيرة جمعية. وأرقني من جهة أخرى، معجبًا، باستحضاره عمان في الخمسينيات استحضارًا حميميًا أصيلاً نابعاً من لسان الشاهد لا لسان السامع، فكان استحضارًا استثنائيًا لعمان القديمة في ثوبها الجديد آنذاك، في الخمسينيات من القرن المنصرم بمفرداتها وأدواتها اليومية وأناسها، فجاءت لونًا مختلفًا، أشعرتني بأنني أمام جيل من الأدباء أورقت عمان في كتاباتهم، مكتملة النضج، عليّة البهاء بعيدة عن الابتذال والإسفاف.

وتتوزع أحداث هذه السيرة الجمعية "بنات عمان أيام زمان" أحداثها على مساحة أحد عشر فصلاً، هي استنطاق أمين وحميم، لحالة اجتماعية عامة أفرزتها عمان قبل نصف قرن من اليوم، على لسان بناتها الطالبات في مدرسة أروى بنت الحارث، ثم في مدرسة زين الشرف الثانوية، وجاء الاستنطاق على شكل استذكارات وتداعيات مدرسية واجتماعية، تروى بصوت المؤلفة الراوية المشتركة في صناعة الأحداث وتوجيهها، فتسكب أطيافاً شتى من المعلومات التاريخية والاجتماعية والسياسية والتربوية، بعيدة عن التسجيل الوثائقي قريبة من التشكيل القصصي عالي التشويق.

والكتاب في مجمله فكرة فريدة النوع، جريئة الطرح، انبرت له المؤلفة، وهي بنات عمان في تلك الفترة، فنابت عن بنات جيلها في عرض دقائق الحياة العمانية آنذاك، فاتخذت من المدرسة مرتكزًا لروي الأحداث وتطويرها وإنمائها، ومتخذة من نظرتها الشاملة، والمتعمقة منطلقًا لتحليل مجريات الأحداث، وتنظيمها، ثم عرضها.

الــراوي:

وتشترك هاتان السيرتان في مستوى الرؤية، فالراوي في الاثنتين، هو المؤلف إبان طفولته، الذي يروي من الماضي باتجاه الحاضر، ولكن عبدالرحمن منيف لم يسمح لطفله الصغير أن يصّور عالمه العمّاني الرحب بعينيه الصغيرتين، وبعقليته البسيطة، بل خضعت مفاصل العمل لرقابة روائية فكرية تحليلية صارمة، تكشف الأمور بشكلها النهائي المستقيم، لا هيئتها الطفولية الابتدائية في اكتشافاتها الممتدة، فلم تأت المشاهد متسلسلة كما وقعت، باعتبارها الزمني الطبيعي، بل جاءت خاضعة لاعتبارات أخرى رآها المؤلف من موقعه النهائي، فجعل للطب مشهدًا في عمان، وللمدرسة مشهدًا، وللبيت كذلك وللملابس، وألعاب الأطفال، وهكذا دواليك، وفي مواضع أخرى نجده دقيقًا في رصد المعلومة، دقة لا تتأتى لطفل عاش في عمّان، ثم غادرها خمسة وثلاثين عامًا. إذ لا يمكن أن تنجز عقلية الطفولة، هذه المشاهد البانورامية ذات البعد المجهري الدقيق.



أما "بنات عمان" فكانت راويتها متدرجة في عرض المعلومات، تدرجًا يتناسب مع وقع الطفولة والصبا، بطريقة محببة، يكبر فيها الوعي شيئًا فشيئًا، وفي خضم زحمة المكان واكتظاظه، لم تستغن الكاتبة عن خصوصيتها في الطرح، بل هي الراوية الموكّلة بالأحداث، فترويها من منظورها ومن موقعها وزمانها، مرة كطفلة في المدرسة، ومرة كمراهقة في الثانوية، ومرة بوعيها الحاضر المسلّط على الماضي. لقد راوحت الكاتبة بين السرد بضميرها المتكلم تارة: "أذكر، أحببت، قضيتُ، لا أنسى.."، وتارة بضميرها الجمعي مع زميلاتها: "نعم تعلمنا من المدرسة ومن المعلمات، وفي موسم التطعيم، و"السخونة" التي كانت تخيفنا، وكنا نتهرب من فحص الطبيب"، وتارة تغيب الكاتبة الراوية، وتترك المجال لغيرها لتروي: "وتسترجع الصديقات الذكريات من التي استرجعْنها"، "وتتذكر ليلى الخطيب إحدى طالبات اربد

هذه المناسبة"، "ومثال آخر تقدمه أمل قدري"، وهكذا. إن مثل هذه المراوحات في ضمائر تقديم الأحداث، لتعكس مسؤولية جماعية من مجريات هذه السيرة، فالعمل لا يقوم على ثقافة الصوت الواحد، بل الصوت المتعدد. لقد كان جهاز الوعي لدى عايدة النجار أدق توزيعًا منه لدى منيف، الذي كان رتيبًا في صياغة عمله.

اللغـــــة:

أما لغة منيف فقد تجاذبها أسلوبان؛ الأول: أدبي خيالي، والثاني: وثائقي جاف. وقد وازن منيف بين هذين الأسلوبين، فالأول يناسب اللغة الصحفية والتاريخ والثاني يناسب الرواية، فالهروب من اللغة الوثائقية كان جراء الخشية من الوقوع في الملل، والانزياح عن اللغة الإبداعية كان جراء ضبط العمل،وإبعاده عن الافتراض،وتخيّل ما لم يقع،ومن ثم التشكيك بمصداقيته. لقد جاء أسلوب منيف مثاليًا يخدم غايات العمل. إن نمط الكتابة السيرية يتطلب مثل هذا المزج بين الإبداع والتوثيق،بل نغدو كقراء شغوفين بقراءته، وقد حاول منذ وقت مبكر جرجي زيدان أن يفعل ذلك، قد نجح إلى حد ما في محكياته التاريخية. وهذا هو منيف ينجح في ذلك، وقد ضاعف من ذلك مراوحته بين أسلوبي الوصف تارة،والتحليل تارة أخرى،ومثال ذلك المشهد السادس عشر من كتابه "سيرة مدينة"،وفي بعض الأحيان نجده يرتد روائيًا خالصًا،يستخدم التشويق ببراعة،ليدفع عجلة الأحداث،ومثال ذلك المشهد التاسع،مشهد انثيال الأمطار،وتحولها إلى طوفان جارف، عندما يشعر القارئ بأنه مشهد روائي متخيل.

أما عايدة النجار في "بنات عمان" فداومت بأصالة على اللغة الإبداعية بعيدًا عن الوثائقية ، فليس المهم سرد المعلومات،بقدر ما هو مهم الدخول إلى الشخصيات ورصد التحولات. لقد قامت لغتها على الارتدادات الماضوية المعتمدة على تقنية التذكر، فكثيرًا ما يسبق الأحداث فعل من أفعال التذكر والاستحضار:"ولأن الزمن يتحرك للمستقبل ظلت الذاكرة هي الشاهد، وتتساءل بنات المدرسة السابقات عن سيرة حياة المديرات الرائدات،اللواتي ساهمن في إدارة المدرسة" ص ٧٤ ، وفي سياق آخر: "ولأن للذاكرة حرية الاختيار،لتخزين الصور الذهنية للأشخاص، ينتقينها لخصوصيتها.." ص ٧٩، ثم:"وأتذكرُ كيف كنت أطلب من (فارس) سائق العائلة،الذي سيرجعني للبيت في الزرقاء.."، وقد رافقت تقنية التذكر تقنية أخرى هي الرسائل، حيث اهتمت السيرة بعرض بعض الرسائل،ذات الصلة المباشرة بالموضوع، كرسالة (حورية سعيد المفتي) لوالدها،الذي أوقف تعليمها فخاطبته برسالة عرضتها السيرة بنصّها وصورتها (ص٨١).

وقد عزّز قيمة اللغة في هذه السيرة ابتعادها عن اللغة التقريرية المباشرة في كثيرمن الأحيان، واقترابها من اللغة التصويرية الإيحائية التي ساهمت في رفع سوية العمل الأدبية، ففي معرض تذكر الكاتبة لزميلاتها تعبر بقولها:"وقد ظلت صورة بعض الوجوه قوية في المخيلة دون الرجوع إلى الصور الفوتغرافية التي التقطت لنا كتذكار في المدرسة" ص ٩، لكن لغة السيرة بقيت عند هذه الحدود التصويرية البسيطة دون تعمّق في التصوير والإيحاء، وهذا يتناسب مع هذا النمط من الكتابة التي لا تعتمد كثيرًا على التخيّل.

المــــرأة:

غابت المرأة القيادية من ذاكرة منيف في "سيرة مدينة"، فكانت المرأة فيها آخر الموجودات، والغريب أن ذاكرة هذا الصبي الراوي اكتظت بأسماء الأطباء والمعلمين والمفكرين والحزبيين على حساب المرأة وهذا ما لم أجد له تفسيرًا، لقد كان احتفاؤه برجال عمّان واضحًا (ص ٣٧٩)

على العكس من عايدة النجار في "بنات عمان" التي وازنت بين حضور الرجل وحضور المرأة مع أن كتابها يعلن سلفًا أنه يخص بنات عمان أيام زمان. وحتى لا نظلم منيف فقد أبرز جدته العراقية إبرازًا لافتًا من حيث دورها في تطور الأحداث في ذهن الراوي وعاطفتها وسعة رؤيتها ، انظر مثلًا كيف روت قصة طوفان سيدنا نوح عليه السلام في الوقت الذي كانت فيه عمان مهددة بتحول السيل إلى طوفان مدمر (ص٢٣٠) . لقد توقعنا أن يتحدث عن مدارس البنات ولكنه لم يذكر عنها شيئًا بل اكتفى بمدارس الذكور اللهم في مقطع التراشق بالثلج (ص١٣١) ، وهنا يرد ذكر لمديرة مدرسة أروى بنت الحارث ولكنه لم يذكر اسمها بل اكتفى بقوله مديرة مدرسة البنات في شارع خرفان. وهذه المديرة نفسها ترد في "بنات عمان" بصورة مشرقة ومكتملة واسمها "ميسر بارود".

أما كتاب عايدة النجار فقد أفرز حديثًا صريحًا وحكيمًا كان مغيبًا لفترة طويلة، ففي الوقت الذي يكثر فيه الحديث عن الشخصية التربوية في الأردن تتمركز المرأة في الطليعة شريكًا للرجل وربما متفوقة عليه لصعوبة رسالتها آنذاك، وقضايا احتكار التعلم في شخص الرجل، والعادات والتقاليد، من هذا المنطلق يكتسب كتاب عايدة النجار أهمية تربوية فذّة عندما يتوقف عند التاريخ التربوي لدى المرأة، ويفصل في الحديث عن شخصيات تربوية قيادية كان لها أطيب الأثر على سلوك الطالبات، ولعل شهادة الدكتورة عايدة النجار وزميلاتها انعكاس لذلك. ومن أبرز الشخصيات النسوية الرائدة في كتاب "بنات عمان أيام زمان" مديرة مدرسة أروى بنت الحارث ثم مدرسة زين الشرف الثانوية ميسر بارود التي عرفها اهل عمان" منذ أواخر الأربعينيات قبل أن تنتقل إلى عدد من مدارس البنات الرائدة في عمان... ومنذ ذلك الزمان أصبحت ميسر خانم بشخصيتها الرسمية الجادة قدوة لمديرات المدارس التي أخذت تتطور وتنتشر. فهيبتها الرسمية كانت تضفي عليها خصوصية، بالإضافة لمصدر خوف واحترام للمعلمات قبل الطالبات " ص ٧٠، ولم يقتصر الأمر على ذلك فإن شخصية هذه المربية توارثتها المربيات الأخريات من بعدها واللواتي كن طالبات عندها مثل : أميرة الشريقي، وحورية الزعيم وفاطمة العطيات وبيرفين جواد فضلًا عن المعلمات مثل هدى جردانة وسعاد توفيق أبو الهدى.

ومن الشخصيات النسوية التربوية التي أفرزها هذا الكتاب شخصية أميرة الشريقي،وهي من مواليد اللاذقية ١٩٢٢وهي خريجة معهد دار المعلمات في القدس، وهي أول طالبة من عمان تدرس في هذا المعهد ، وتصفها الدكتورة عايدة النجار بقولها : "وكثيرًا ما تساءلت المعلمات والطالبات عن سر قوة شخصيتها وقوة الذات لديها، ليتبين أنها شقيقة المناضل محمد الشريقي الذي كان له دور في الحركة السياسية والتعليمية" ص ٧٠ وهذا لا يعكس بالضرورة تبعية المرأة للرجل بل قد يفسر بالبيئة التي عاشتها أميرة تلك البيئة المحكومة لقيم النضال ورفض الاستسلام والمطالبة بالحقوق ضمن إطار منهجي في بناء الشخصية القيادية . وتتابع الكاتبة بقولها: "ظلت صورة أميرة الشريقي محفورة في ذاكرة المكان كما الإنسان. وظلت مقولتها تتردد بين رائدات التعليم بعد أن تقاعدت (لدي ما أقوله لكل العالم: لو سألوني أو خيروني وأنا في هذه السن، أي عمل أفضّل لكان جوابي هو أن أكون معلمة) " ص ٧٣.

وختامًا، فإن السيرتين محكومتان لحالة من الحنين المزمن للمكان "عمان"،الذي استقبل كمّا من المشاعر الجيّاشة تجاهه منسكبة من وعي الكاتبين اللذين لمسا فيها مكانًا آمنًا لاستنهاض الذكريات الدفينة التي تعيد بناء المكان،كما ارتسم في الذاكرة لا كما استقر على أرض الواقع .

المرئي في (وما لا يُرى) لبسمة النمري

د. راشد عيسى



(وما لا يرى) هو العمل الأدبي، الذي يمثل الجزء الثالث من سفْر الرؤى للفنانة التشكيلية والكاتبة بسمة النمري. سرّني هذا العمل الأدبي، لأنه يمتاز بالاستثنائية التعبيرية، وتجاوز السائد من الأنماط الأدبية من منحى، وتحرّك المخيال الفني في مناطق الذهول، والانشداه من منحى آخر، عبر لغة قليلة الكمّ، كريمة الدلالة، نقية من الشوائب (مفلترة) عفوية القصد، وقصدية العفوية معاً.

كل نص من نصوص (وما لا يُرى)، حدثٌ يربك الحواس، ويشوّش الذهن تشويشاً لذيذاً، ذلك لأنه منسرب من سلالة الكوابيس، وهي سلالة فنية إبداعية، لا يستطيعها إلا أولو البصيرة الموهوبون بترويض اللاوعي، وتبييض عتمة الرمز، وتأهيل الاستيحاش الكوني في النفس الإنسانية.

والجميل الجليل، فيما يصدر عن بسمة النمري، من لوحات ونصوص أدبية، أنه إبداع ذو أرومة انشداهية واحدة، جوهرها إعادة تشكيل الواقع بالذهول الفانتازي، أو إعادة إنتاج الدمعة إلى قطرة خمر معتق أقصد خمر الرؤيا وسكرة المعنى الوقور.

ولعلني أجزم أن لوحات الوجوه في الكتاب، هي مرايا توائم لمكنونات المعاني في النصوص، ومرايا لنوايا الرؤى، وإذا صح هذا الجزم، فإن ريشة الكاتبة وقلمها، هما مفتاح واحد لجميع أبواب الرؤى، في اللوحات والنصوص، بمعنى أنها تنقل (الرؤية) المأنوسة، إلى (رؤيا) مفتوحة على تأويل المرام، وكبرياء الشجن الإنساني، في خطاب فني حدّاس، يحاور صوفية اللون في اللوحة، ويبجّل القلق الوجودي في النص.

شاعر وأكاديمي من الأردن.

فالحواس في هذه النصوص، وسائط في تشكيل الحدوس الفلسفية الشفافة، وهي حدوس لا تثق بالعقل، إنما تحتكم بعذوبة جارحة إلى سلطان الوجدان وسلطة الفن.

وأحسب أن النهايات في نصوص (وما لا يُرى)، تلعب دور البطولة في ميكانيزم البناء الفني في كل نص، وهي نهايات تكاد تتحد في الحنين إلى المنجى من عالم الطين الأرضي، إلى عالم الانخطاف بلذته اللانهائية من الحرية الكونية. والانخطاف هو ذهول النفس عن نفسها، وإحالتها إلى الطيران في الماء والسباحة في الهواء، واستدرار الثلج من النار، والانحياز لنارية الماء، وهذا ما أقصده بتشويش العلاقات المنطقية، تشويشاً حدْسياً، قائماً على طفولة الرؤيا، وبراءتها الماكرة الممتعة.

ففي نصوص كثيرة، تحيل الكاتبة نصها إلى نهاية منزلقة، تحترم ذكاء القارئ، وتؤدي به إلى المشاركة في لعبة الذهول، وحركة الكابوس الأخيرة. تقول: "أشهق فجأة وأرفع يدي، أتحسس عنقي فيما أهوي". وفي نص آخر: "مدّي لي من لدنك غصنا يسندني، تقهقه ساخرة تهتز، تتمايل، تميد بي، أهوي"، وقولها: "وجهها يشعل الجدار الآن، فلا يلحظ أحد قدميها المتدليتين بعيداً عن الأرض".

إن صورة القدمين المتدليتين خارج الأرض لوحة سوريالية، لا تستطيع نباهة العقل تصورها، إنما تقدر بصيرة القلب والحدس، وحنكة المخيال على تأملها، بلذة طفل يركل الأرض بقدمه، فيظل خارجها بعيداً عنها.

هنا، وفي مثل هذه الرؤى، تقع الحداثة الأدبية، وتتراءى سيماءات الإبداع، في نصوص متفاوتة القصر، لكنها بليغة في طول معانيها، وتمايزها الرؤيوي، ليست الكاتبة هنا حكّاءة أو ساردة، إنما رسامة، تستخدم تقنية الشعر في الإيجاز، والتكثيف، وتوارب الدلالات، وبلاغة التصوير، إضافة إلى اللغة الصافية السامية، التي تومئ ولا تصرّح، وتحتج بالتكنية لا بالتصريح. فكلمة (أهوي) المتكررة في نهايات بعض القصص، لا تعني أبداً السقوط إلى أسفل، إنما الوصول إلى السماء الثامنة، الكامنة تحت الأرض، كما لا تعني الانهزام أمام سوء الموقف، إنما الانتصار عليه بالتسامي، والرنو إلى مباهج الإشراق الروحي، المكتفي بفردانيته المتعددة. يتراءى لي أن كلمة (أهوي)، هي الشيفرة المركزية في نصوص "ما لا يرى"، وفي لوحات الوجوه. فالمتأمل كل وجه منها، إنما يتأمل انفلاش الملامح، وشتاتها، وخروجها على مظاهرها الحسية، إلى مراياها البعيدة، فهي ملامح متمردة ثائرة على واقعها الفيزيائي البيولوجي، نزاعة إلى حضورها في سديم كوني، وذاتاني مكابر.

إن هذا الهويّ والهَويان، حالة ثيو صوفية، تعتري ذوي النباهة السّبرانيين، وذوي الأفئدة الشفيفة، التي تفقه نفسانية الملموسات، وأناسة الأشياء المتعالقة بالإنسان، وتبلغ هذه الحالة ذروتها، حين تشتبك الذات مع ذاتها، وتشفُّ، وتدُّق في معراج أسئلتها، غير الباحثة عن إجابات، وإنما هي باحثة عن لذة الانعتاق، من قيد الواقع، أو أسيجة الوعي، بصيغ تعبيرية متباينة عن الرسامين، والشعراء، وبنّائي النصوص المكثفة، الذين يكتظون بجماليات الشجن، وبراعم الحزن المكابر. وتصبح لوحة النمري، والحالة هذه، نصّاً لغوياً مرسومة بقوى كهرورحانية من الكلمات، التي تبدو كالعصافير، حين تعبث الريح بأعشاشها.

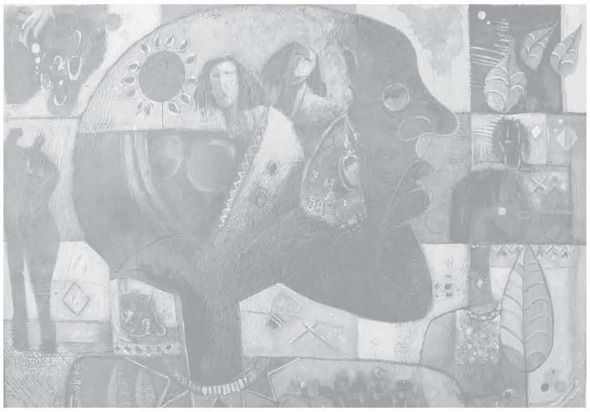
ثمة نصّ خفي يتوارى خلف معنى المعنى، إنّ باللوحة، وإنّ بالنصّ، وتلك براعة استسرارية نادرة، قلّما أتشوّفها في نصوص أخرى. فنصوص (وما لا يُرى) أسفار الذاهلين نحو أبراج الخلاص العلوانية، ونموذج فريد لهذه العلاقة المكمونة بين زهرة البستان الأليف، ونحلة الجبل الساهي.

إن مزية فنية باذخة تبدو سيماء مهمة في منجز النمري، وهي أنها تمتح مرئياتها ومراقيها في النص، أو في اللوحة، من ذاتانيتها الكثيرة، ومن أدغال طفولتها الهرمة، وليس من وقائع بصرية خارجية. ينبغي للوحات النمري أن تُشاهد بالأذن واليد، وأن تقرأ نصوصها بالأنف وحدوس البصائر. كل نص من هذه النصوص، هو مشروع غيبوبة، لناي يحنّ إلى قصبه الأول عند النهر، لا فرق بين لوحة النمري ونصها، فكلاهما مطليّ برشاقة اللحظة الشعرية الصوفية الوجودية، وكلاهما صيرورة لبياض العتمة أو عتمة البياض .

وأما كلمة المرئي في عنوان مقالتي، فأعني بها: تحويل الرؤية البصرية إلى رؤيا حدسية، ومعرفة قلبية ذاهلة، فالنصوص مُمرْآة بدلالات شاسعة، لكنها محسومة ومنحازة إلى نشوة الذات، وثورتها على ذاتها، وعلى سيرورة الكائنات، والثوابت.

جمل النصوص قصيرة، لا فائض فيها للثرثرة، والعوالق، والأتربة، ذلك لأن الرؤيا أوسع من الرؤية، فاللون في لوحات النمري، وشاء من الوشاية، وكنّاء من الكناية، وهجّاس ماكر، والمعنى في نصوصها، خلاّس مراوغ، مخاتل منتصر، إلى مالا ينقال، ولا يطفو على السطح. لنتأمل هذا النص القصير المعنون بأموات، لنجد فيه رؤيا فلسفية، حول جدلية الزمن الكوني، في حواره مع الموت، فهو أي الزمن، لا يموت، في حين يسبب الموت للإنسان، كأن الزمن شرس الطباع، أفّاك مخادع، وهو كذلك باليقين، تقول بسمة "مسجّاة في نعشها، وقد ألبسوها أجمل ثيابها، وحليّها نخيط بها، نودّعها. أشفق على الساعة حول معصميها، حين يغلق التابوت عليها، وعقاربها ما زالت تدور". إذن ثمة حياة زمنية داخل التابوت، فالزمن مستمر حتى مع الموت، تماماً على غرار المثل "نحن نقتل الزمن وهو يدفننا".

وعليه ، فإنني أسجّل انتصاري، لمثل هذه النصوص الأدبية العالية، التي تفيد من عبقرية التشكيل الفني، ونباهة الشعرية، ومهارة القصّ، ومعمار اللغة، وفن النقش على جدران الهواء، والتطريز على قماش الرؤيا الكونية الخجولة.



عمران الشايب / الأردن

(نهارات شائكة) لإبراهيم عقرباوي

مغامرة الكتابة في تلويناتها المتعددة

نضال القاسم



قبل الدخول

إبراهيم عقرباوي قاص وروائي أردني نُشر له العديد من القصص والنصوص والقراءات النقدية في الصحف والمجلات المحلية والعربية، ومن إصداراته الإبداعية: مرثية السنديان- قصص١٩٩٧، نافذة على الفراغ- قصص ١٩٩٩، سيرة الصباح- قصص، أحوال القلب- نصوص ٢٠٠٣، نهارات شائكة- رواية ٢٠٠٧. فهو كاتب متعدد التجارب.

وقد استطاع إبراهيم عقرباوي في روايته الأولى «نهارات شائكة» أن يقدم رواية طويلة مشغولة بإتقان، وبتمكن حرفي واضح، سواء أكان ذلك في نسج سردها ولغتها وحوارها، أم في رسم شخصياتها الرئيسة، أم في بنائها المتماسك، حيث أنه من الواضح أن الكاتب استطاع أن يوظف الأساليب الفنية الحديثة، الأمر الذي أوصله إلى أن ينجز هذا العمل الرائد في جل مفرداته، الحبكة المحكمة، والسرد المتدفق، والتحليل النفسي العميق، الذي ينفذ إلى داخل الأبطال، والنفس الطويل والحوار، الذي يدار بمقدرة مسرحية باهرة، وكل ذلك قاده إلى أن يكتب عملاً روائياً بديعاً.

وتبدو القضية الأكثر وروداً في الرواية، هي قضية الانتماء الحزبي، وناتج تلك المعاناة كثيراً ما يفتح آفاقاً سردية شتى، فعلى سبيل المثال يورد الكاتب تلك القضية من منظور شخصيات مختلفة، (سرحان) و(أبو النور) و(زياد) و(فدوى) و(عبد الواحد) و(هدى) و(عبد الباسط)، ولعل هذه الرواية من أكثر الروايات الأردنية المعاصرة تناولاً لهذا الهم، الذي يمثل الأنموذج الأنسب لطبيعة المرحلة.

كاتب من الأردن.

ولا تكتفي «نهارات شائكة» بذلك الهم الجمعي المتصل بقضية فلسطين، بل تشير إلى الحرب على العراق، ومثال ذلك ما جاء في فصل (الأصداء). (نهارات شائكة، ص١٠٤/١١٢)، والذي يروي قصة بداية الحرب الأمريكية على بغداد، وما جاء كذلك تحت عنوان (الظلال/سرحان شاهداً)، والذي يتحدث بالتفصيل عن تطوع سرحان للدفاع عن العراق ومشاركته في الحرب (نهارات شائكة، ص١١٣/١٢٢). وينبع هذا الهم القومي المجسد في قضيتي فلسطين والعراق، من إحساس الذات الكاتبة بمسؤوليتها تجاه القضايا العربية، وتبنيها لمشاعر مشتركة، نتجت عن هموم الإنسان العربي، التي يجمعها ظرف المعاناة الدائمة المهيمن بظلاله على الواقع العربي، وقد كان من الطبيعي أن تنعكس الهزيمة وما يرافقها من خيبات وأحاسيس بالغضب والاستياء والتذمر، على المناخ العام للرواية، لتظهر صريحة أحياناً، ومبطّنة أو رمزية أو عبر الإيماءة في أحيان أخرى. ومن ثم تصبح كافة التفاعلات على الأرض العربية، امتداداً لذلك الهم السياسي العام.

ويستل العقرباوي روايته من المشاهدات المركّبة للهامشيين، لكن حرارة اندماجه مع أرواحهم المعذبة، تجعله يقفز تجاه ما يمكن وصفه برغبة التدخل في الوقائع، ليصار الى عيشها مجدداً، على نحو أخف وطأة من قسوة واقعها، وهذا يصبغ عالمه الروائي بالتوزع بين الغرائبية والواقعية، فالرواية لا تتعامل مع الواقع الآني، فبعض أحداثها واقعي والبعض الآخر سريالي.. ولا تمثل على الإطلاق محاولة إسقاط على الماضي، وإنما محاولة للتعامل بشكل شعري مع مشكلات معاصرة، ويتبدى من خلال الرواية أنها تسير في أجواء اجتماعية وإنسانية، حيث يحاول الكاتب الابتعاد عن المباشرة، ليرسم صورة قاتمة لمجتمع، يبدو أكثر قسوة في التعامل مع بعض الحالات الفكرية، وهو لم ينتقِ أحداث روايته من بيئة مجهولة، إنما من الحياة اليومية، ليصنع منها مادة لها عدة وظائف وأهداف إنسانية، ويكشف ما يختبئ في دواخل الناس، وفي بيوتهم، أي البحث عن حياتهم السرية، وإخراج الصراع الداخلي الى العلنية، الصراع بين الشخصية وذاتها، وبين الشخصية ومحيطها الاجتماعي، فالرواية تسرد حياة شخوص يجابهون الاستبداد ويدافعون عن المضطهدين، يعيشون تحت سطوة مكابدات يومية لا يستطيعون التغلّب عليها، شخصيات في معترك الحياة، فقدت القدرة على مجابهة الواقع، كما تقول الرواية.

المكان والزمان

أما المكان فهو عنصر أساسي من عناصر العمل الأدبي، لا يقل أهمية عن العناصر الأخرى، كعنصر الزمن،وعنصر الشخصيات والأحداث، وإذا أمكن الاستغناء عن المكان في بعض القصص القصيرة، التي لا يكون للمكان دور هام فيها، إلا أنه من المستحيل الاستغناء عن عنصر المكان في العمل الروائي.. كل ما في الأمر أن المكان قد يكون أكثر أهمية في رواية منه في رواية أخرى، لكنه موجود دائماً، بل إن بعض الأدباء لا يمكن فهم إنتاجهم الأدبي والتعامل الصحيح معه، دون دراسة دور المكان في أدبهم؛ لأن المكان هو البطل الأول في أعمال هؤلاء الأدباء، فالمكان- كما يقول الروائي نجيب محفوظ - «شخصية أدبية».

وفي رواية العقرباوي تتحلل الأمكنة وتنهار أعشاش الألفة، وتسود الشخصيات المتلثة بالخواء والاغتراب، والمفارقات اللامعقولة، وهي رواية لا تحمل أي إطار زماني أو مكاني محدد، وإن كانت تلمح في مرور عابر لمدينة عمان ومناطقها المختلفة، فكما يقول عبد الباسط :»منذ أن سقط رأسي في صحن مدينة الجبال الشامخة، كخيول تتأهب لقتال، وحتى هذه الساعة لم أغادرها إلا لماماً» (نهارات شائكة/ص١٠)، وتشير الرواية في أكثر

من مكان بشكل صريح إلى عمان (الشميساني، اللويبدة، جبل عمان، ماركا، جبل القلعة، عمان القديمة (نهارات شائكة/ص١٢٧) و(شارع طلال، مقهى حمدان، جبل الجوفة، ساحة المدرج الروماني، تلاع العلي (نهارات شائكة/ص٨٨-٨٩)، وما أن ينتهي القارئ من قراءتها، حتى يصير لديه صورة واضحة، وإن كانت جانبية، عن عمان خلال العقدين الماضيين، في واقعها المعاش بأناس يعيشون على الهامش، مع أنّهم حياة المدينة كلّها، كما إن تصور المكان في (نهارات شائكة) ساعد على التحرر من قيود الواقعية والطبيعية، بل انه جاء ردة فعل ضد هذه القيود. ولم يأت العقرباوي بالمكان بمعزل عن بقية العناصر الأخرى في الرواية، بل جعله مرتبطاً دائما ببقية العناصر المشكلة للرواية، لا سيما الشخصيات والزمان، فاكتسب المكان أهميته من خلال حركة الشخصيات فيه، وارتباطها بالأمكنة الواقعية، التي لم تفقدها بعدها الإيحائي والسحري.

أما الزمان فهو شديد الارتباط بالمكان، حتى انه يكاد يكون ملازماً له في معظم الأحيان. ويتحدّد زمن المتن الروائي بسنوات قبل الحرب على العراق، وأثناءها وبعدها، لكن زمن الخطاب لا يتواتر بهذا الشكل الخطيّ، بل يبدأ من الراهن، ثم ينتقل عبر تقنيتي الاسترجاع والاستباق، ممتداً إلى الماضي البعيد والقريب، فالمستقبل في حياة البلد والشخصيات والمشهد السياسي والثقافي، ويسهم هذا اللعب بالزمن في ترهين الماضي على مستوى الأحداث والشخصيات، ليبدو مستمراً وساخناً، حتى اللحظة الحاضرة، كما يحرّر السرد من رتابته الناجمة عن أحادية الراوي الكليّ المعرفة، الذي لا يصوّر الشخصية، وهي تفعل، قدر تصويره إياها، وهي تقول. إنه زمن درامي بامتياز، فهو زمن الأحلام والمقاومة والالتزام والشعارات الثورية، كما هو زمن الإحباط وزمن تراجع المشروع القومي والأممي أيضاً، في وجه العولمة المتوحّشة، ويتّخذ الزمن في «نهارات شائكة» نسقًا مشوّشاً، لا يخضع لترتيب طبيعي، فحكاية الأحداث تخرق نظامها الزّمني، الذي حدثت فيه في الواقع، فيأتي الخبر اللاّحق قبل الخبر السّابق.

واستناداً إلى هذا التصوّر يكون التشويش الزمني في الرواية سببه التشويش، الذي يحدُث للذاكرة زمن الكتابة، فهي تبدو أمّارة بالنسيان ساعة وبالتذكّر أخرى، فتزدحم عليها أحداث الماضي القريب، مع أحداث الماضي البعيد، لينفلت الترتيب ويتشوّش صف الذكريات، وإن كان هذا يحدث في كتابة الرواية، وخاصّة منها الرواية المعاصرة الجامحة، نحو التجريب والاختلاف، فإن ذلك يحدث عن وعي من العقرباوي، الذي يقدّم ويؤخّر الأحداث عن سابق نيّة، فهو يكتب رواية خاضعة أحداثها لترتيبها الزمني العادي، ثم يَعْمَدُ بعد ذلك إلى بعثرة فصولها بشكل مدروس، باحثاً عن التشويق والتجريب، أو ما يطلق عليه بلعبة التخفّي والتجلّي» بينه وبين القارئ.

الشخصيات

إن عالم العقرباوي هو عالم الشخصيات المنسحبة من سياقها الاجتماعي الضاغط، الباحثة عن خلاص وجودي، وقد عكست الرواية قضية استلاب إرادة الإنسان الحرة، وهي تأخذ بيد الإنسان في رحلة وعيه بنفسه وبإشكالية وجوده، وهي بذلك تقدّم رؤيةً مرعبةً عن الإنسان، الذي يستغلّ أخاه الإنسان. وقد أشعرني الكاتب في روايته بأن الإنسان هو الإنسان مقاسه وحجمه واحد، لا يتغير مهما زُين بمسحة الورع والنقاء، فالإنسان يبقى ناقصاً باحثاً عن ذات نفسه، ليكيّفها بالذي يعتقد أنه الحق، وظلت شخصيات روايته في الغالب تائهة ومرفوضة؛ لأنها مثقفة

رومانتيكية مناضلة تتصف بالصدق والعفة، تحاول أن تستقر وتبتني علاقتها بالمكان، ولا تجد من الأمكنة مكاناً آمناً وأليفاً.

ونحن لا نعثر كثيراً على وجه العقرباوي صافياً في متن الرواية، إنّما تعترضنا ملامحه غائمة في وجوه الآخرين، الذين تحفل بهم روايته، فحديثه عنهم أكثر من حديثه عن نفسه، غير أنّ معرفته الدقيقة بهم تكشف لنا أنه كان يلازمهم ويجالسهم أو يراقبهم من مكان قريب، وتبعاً لذلك يكون إبراهيم عقرباوي قد قدّم لنا وجهه مبعثراً في وجوه الآخرين، وزمنه مفتّتا ومنجّمًا في أزمنة الآخرين. وهو يعمد إلى تبيان ذلك من خلال ربطه بين الأحداث والسيرة الذاتية للسارد، وخطاب شخصيات الرواية، الذين يحتاجون منك إلى النظر عميقاً إلى أعماقهم، فتبدأ آنئذ تشدك الأسئلة، فتحاول مرة أخرى، العودة لقراءة العمل السهل الممتنع، لكي لا تظلم نفسك من قراءته في المرة الثانية، ليس من أجل الإمتاع فقط، بل لتحكم عليه بعقلية القارئ الحصيف. وقد كانت الكتابة الروائية، هي الوسيلة الأنسب للبوح الذاتي بصورة صريحة ومواربة، وهي وسيلة للوصول والتفاعل مع المجتمع برمته، بهدف نقل قضايا الذات من المنظور الخاص إلى المنظور العام، وكان استلهام ذلك عبر الجنس الروائي، قد أسهم في نقل قضايا الكاتب ومشكلاته إلى شرائح المتلقين، وبطرق يمكن وصفها بأنها الأسرع والأنسب. فالكتابة بهذه الصورة تصل الذاتي بالاجتماعي والوطني بالقومي، ويمكن وصفها بكونها نتاجاً ومقاومة ومحاكاة: فهي نتاج للسياقات الثقافية والاجتماعية والسياسية، التي تعيشها الذات الكاتبة أولاً، وهي مقاومة للظروف المحيطة والواقع السلبي ثانياً، وهي في الوقت نفسه محاكاة لصورة الذات ثالثاً.

وتطالعنا كيفية انخراط الشخصية النسائية بالهم القومي، من خلال الانتماء الحزبي والانخراط في ميادين الثقافة والصحافة، من خلال شخصية (فدوى)، وتقدم هذه التفاصيل في أزمنة تتنقل بين الحاضر والماضي والمستقبل، وأما المرأة فتشعر بكل هذا الحصار والفقدان والإحباط، وتتهم الرجل أولاً والمجتمع ثانيًا بأنه السبب، وتنسى أن نفس هذا الرجل في ذات المجتمع يعانى من تلك المشاعر ذاتها، وتنسى أن الحرية التي تنشدها ليست حريتها «من» الرجل، بل حريتها «مع»الرجل من كل الظروف، التي توصلهما معاً إلى هذه الحالة، وقد بدت مسألة الضعف الأنثوي واضحةً، وكأن نتائج العسف والظلم كلها انعكست على المرأة، وذلك عبر بسطها أمام الرجل، الذي يمثّل القوة المطلقة، ومقارنة موقف المرأة بموقف الرجل مقارنةً عفويةً. والمرأة في رواية العقرباوي مؤجلة الأحلام، مضطهدة، وحيدة بلا حبيب، لا تشعر بمتع الحياة، يسرقها العمر حتى تنقلب حياتها إلى قصة ميلودرامية تثير الرثاء، تبحث عن الرجل، لكي تشبع غريزتها، كما في قصة الدكتورة (هدى)...(نهارات شائكة/ص٢٥٧-٢٦٠)، وكما في قصة المهندسة (سناء)، والتي كانت تتمنى الإرتباط بعبد الباسط كزوج... (نهارات شائكة/ص١٣٥- ١٣٨)، ودائماً ما تحاول المرأة أن تهرب من واقعها، أما بالسفر للخارج من أجل الدراسة أو من خلال التحول من مذهب ديني إلى آخر، كالتحول من المذهب السني للمذهب الشيعي (نهارات شائكة ص٢١٧).

وفى الرواية نرى الشخصيات الراديكالية، التي ترفض أنصاف الحلول، وترى أنه لا بد من تقويض البناء الفاسد أولاً، ثم إعادة البناء، لكنهم ينتهون بالهزيمة هم ورفاقهم، الذين يهربون إلى التدخين أو المهدئات النفسية أو الجنون.. وتطرح الرواية مسألة الصراع الحضاري

مع الغرب، وتحمل شخصيات الرواية أيديولوجيا الثورة والثورة المعاكسة، التي حملتها روايات المواجهة الحضارية بخلفياتها العقائدية، وهي لم تطرح حالة الصراع بين العربي والآخر، وإنما كان ثمة شبه صراع (عربيّ عربي) حول طبيعة العلاقة مع الآخر، وذلك كما في قصة (معاوية) المثالي والرومانسي الحالم بدولة الوحدة من المحيط إلى الخليج، والمشاجرة التي حدثت أمام كلية الزراعة في حرم الجامعة بينه وبين الطالب الجسيم الجهوري، الذي اتهم العرب بأنهم غثاء سيل ومدمني حشيش وعواطف وخيال، وبأنهم فقدوا مبرر وجودهم كأمة ذات رسالة، ومكانهم تحت الأرض لا فوقها، لأنهم حمولة زائدة، وهنا صعدت الدماء إلى وجه معاوية، وما كان منه إلا أن هوى بكفه المتعرقة على وجه الطالب ذي القامة الناهضة، مستبسلاً في الدفاع عن عروبته، ورافعاً عقيرته مفاخراً (أنا عربي).. (الرواية/ص٨٦-٨٨)، وهذا الموقف ينسجم مع طبيعة شخصية(معاوية)، القومي العروبي والذي تتلمذ على يدي والده الطبيب العروبي القومي الماركسي، الذي أهداه البيان الشيوعي في مراهقته، وعلّمه حب الناس الكادحين والفقراء (نهارات شائكة...ص٨٨).

وقد خصص الروائي مسارا سردياً مستقلاً لشخصيتي «معاوية» و«سرحان»، كي يعرض فيه تلك التجربة السياسية والفكرية، التي خاضها أبناء هذا الجيل، محاطة بآلام الشعب العربي وآماله. وأما «معاوية» فقد سافر الى لندن، لإكمال دراسته العليا، وتزوج هناك من فتاة بريطانية الأب وفرنسية الأم تدعى (كريستينا)، لم تدم علاقته معها طويلاً؛ لأن والدها الذي يكره العرب ويعتبرهم متخلفين اقتحم شقتها أثناء وجود زوجها معاوية في الجامعة، وخطف ابنته الوحيدة، وحلّق بها إلى فرنسا، وعاد (معاوية) إلى عمان مثقوب القلب، ذاهلاً ومنهاراً، عاد قاطعاً شريط دراسته تقوده الخيبة، ويلوكه الندم.. (نهارات شائكة/ ص٩٢-٩٣)، لينتهي به الأمر بعد ذلك في السجن على خلفية قيامه بتصفية أحد عناصر الحزب المتهمين بالتجسس.. (نهارات شائكة/ص٢١٦)، وتتماثل صورة معاوية في الرواية مع صورة عبد الباسط، فهو ناشط سياسي يأخذ بلب(عبد الباسط) كما أنه استحوذ بفكره ونشاطه على لب (سرحان) أيضاً.

وأما «سرحان» الذي كان منيعاً ومحصَّناً ضد الخراب، والذي طار إلى بغداد قبيل وقوع الكارثة، وهو على مقربة من التخرج، ليحقق النصر أو ينال الشهادة، فقد عاد من هناك بلا نصر ولا شهادة، ولم يدرك معركة واحدة، فعاد لأنه لا يريد أن يموت كحمار، على قارعة الطريق، وأمضى بقية عمره، يقطف الخواء، ويمضغ الحسرة.. (نهارات شائكة/ ص١٢-١٣)، ولكنه على الرغم من انكساره، وإخفاقه في تحقيق حلمه الكبير، إلا أنه ظل قادراً على تزويد «عبد الباسط» بما يحتاجه من معارف فلسفية وفكرية عميقة، حول الإنسان وهمومه، ومن ثم تفاعلات الحياة السياسية المحيطة به، ولقد أجاد الكاتب في وصف حال (سرحان) ببساطة متناهية تعبّر عن حالة الانهيار الداخلي، التي يعيشها، فعكس حالة الأرق، وتشتّت الذهن الذي يشفّ عن خلفية نفسية تالفة، بوصف الجنون في مثل هذا الحال لونٌ من العتاب والشكوى ولوم الزمن والحظ والحال، وهو رمزٌ تعبيري، يمنح صاحبه مزيداً من الحرية، ليعبّر عن غير الطبيعي وغير العادي، بانفعالية حادّة، تستعذب فيها غير المعقول، حيث إن المعنى الإبداعي لهذا الجنون، ليس بالتأكيد أن تقيم في مشفى الأمراض العقلية بالمعنى الحرفي والمرضي للكلمة، وإنما هو الجنون الذي يمنحه الإبداع معنى رمزياً دلالياً، ويتمثّل في الخروج على المألوف، والسائد، والراسخ، عندما يتعلّق الأمر بالحساسية الإنسانية إزاء النسيان والتجاهل والقهر واللامبالاة، والجمود الذي يعطل الخيالَ وعطاءَ الجسد

الإنساني، وسوى ذلك من المشاعر، التي تحضّ على الجنون. ولقد أظهر الإطار العام لشخصية (سرحان) نزوع الشخصية الى تطلعاتها الفكرية الخاصة، فيما ينمو الحدث لتصطدم التطلعات بالأزمة، التي تعمق مسار حركة العناصر السردية، حتى تصل إلى إطلاق فكرة الاعتزال عن المجتمع، والتضحية من أجل قضية اعتبارية أبعد من الحسابات الذاتية. وقد بدا (سرحان) مثقفاً اغترابياً منعزلاً ملاحقاً، وأنموذجاً حياً لحالات القلق والتمزّق، وهو يعبّر بصدق عن جانب من جوانب الشخصية العربية الانهزامية، والتي لم تنسلخ عن ثوابتها وخصوصيتها النوعية، وعلى الرغم من ضنك العيش، وانتشار العولمة، وتهميش الاعتبارات والمعطيات ذات الخصوصية القومية والإسلامية، إلا أن سرحان لم يتخلّى عن ملامح هويته،ولم يبع نفسه لـ(دردس المجيد) بدراهم معدودة، على الرغم من أنه في الجانب المقابل انحدر أخلاقياً وسقط في الرذائل، والمتمثّلة في الجنس ومعاقرة الخمر، والانفتاح المطلق على الرغبات والشهوات.

وتبرز الرواسب الثقافية السلبية في الرواية من خلال العلاقة الجنسية، التي توطّدت بين سرحان والمومس اللبنانية (نادين).. (نهارات شائكة ص ٢٣٨)، حيث أطلق سرحان على نفسه اسماً جديداً هو (سراب)، ومن ثم أخذ يحكي لها عن سحر عمان، بأسلوب شاعري، يتناسب والموقف الجنسي، الذي يعيش طقوسه معها، كما تجلّت هذه الرواسب السلبية في سلوك «عبد الباسط»، مع طبيبة الأسنان (هدى)، والتي جاء توظيف حكايتها بعد الحديث عن البطولة الأسطورية للثوار في مخيم جنين، وأعتقد أن توظيف حكاية سقوط المثقف في فخ الجنس والخمور لم يكن توظيفاً موفقاً في هذا المكان، فما حدث في جنين يجعل المثقف العربي معتداً بنفسه وبقوة مشروعه.. (نهارات شائكة..ص٢٥٧-٢٦٠).

وأما (سحر)، موظفة البنك المنحدرة من أب مسلم وأم مسيحية أجنبية، طلقها زوجها وتزوج من أخرى، فسافرت إلى بلدها، وتزوجت من عشيقها هناك، مما أرغم ابنتهما (سحر) على العيش منفردة في شقة مستقلة، بعد أن طلقها زوجها، فما كان منها إلا أن تحللت من قيودها الأخلاقية، فانخرطت في الشراب والجنس، ويمكن القول أن سحر كانت تعاني من قلق وجودي، وقد رأت في (سرحان) الحارس والدليل، ورأت فيه شريكاً مناسباً طالما بحثت عنه للتخلّص من همومهما المشتركة، لذلك فقد حاولت من خلاله التعويض عما عانت منه في الماضي، وذلك من خلال الانخراط في الجنس والشراب، وأما (سرحان) فقد اعترف لسحر بأنه ليس المرشد أو الدليل، وما صداقته لها إلا محاولة بائسة للحصول على السعادة، من خلال لذة الجسد، التي يسعيان كلاهما وراءها، لكي يفرغا فيها كبت الماضي وأوجاعه.

وأما (أبو النور) ابن المخيم،وابن بيروت، وابن البطولات الوهمية الكثيرة، والتي غالباً ما يتبجح بها ويعيد صياغتها وبثها من جديد على أنها بطولاته الفردية، فما هو في الحقيقة إلا كما يصفه عبد الباسط (معارفه فقيرة وأن خلفيته الثقافية ضيقة، وأنه يُلم بالعناوين والخطوط العريضة والأسماء، وله موهبة نادرة في صنع العلاقات الاجتماعية، وإلقاء السلام، والانسجام مع الأطراف المتباينة والوجوه المتنافرة، والمرجعيات المتناحرة، وكان عضواً في أحد أجنحة حركة التحرير الوطنية، وخرج من المعتقل بعد أسبوع من زجه به.. (نهارات شائكة/ص٩٣)، وهو كثيراً ما يحدّث رفاقه عن اعتقاله إثر مشاركته الفاعلة في قيادة المظاهرة، وعن التحقيق الذي أجري معه، وعن تعقب المخابرات له بعد إطلاق سراحه، وهو في الحقيقة كاذب، فهو لم يكن سوى عابر سبيل مرَّ من جانب المظاهرة، ولم يكن في الأصل مشاركاً بها، وقد جاء

اعتقاله بمحض الصدفة، ليمنحه بطوله وهمية بين من هم على شاكلته من المناضلين الوهميين (نهارات شائكة/ ص٨٦).

وأما (عبد الواحد) الهائم بالأسرار وأحوال القلب وارتعاشات الحال في حلقات الذكر والدفوف والنشيج والوله بالملكوت الأعلى ووجه الحبيب المصطفى.. (نهارات شائكة/ص١٤)، فإن أفضل وصف يمكن أن أصفه به هو الذي وصفه به عبد الباسط بقوله عنه:«وعبد الواحد الهائم بكونه الداخلي الرحيب، المنحدر من طبقة برجوازية كبيرة».. (نهارات شائكة/ص٩)، ويصفه في مكان آخر بقوله «وعبد الواحد يسكن ويثور، ويقف على مفترق طرق، حيرتان في دخيلته.. معترك توحد وانفصال بين صف والده المحافظ، ذي النفس الطويل، وبين الخط المتوهج في أفق حماسته لنظرية غائمة».. (نهارات شائكة/ ص٢٥٣).

وأما (زياد) فهو حزبي تم اعتقاله على خلفية مواقفه السياسية، وقد ارتبط (زياد) بعلاقة حب مع (فدوى) التي تعمل في الصحافة، والتي بقيت محافظة على حبها له بعد أن تم اعتقاله، وبقيت تزوره في السجن وتدافع عنه في الصحافة لسنوات طويلة، ولكنه وبعد خروجه من السجن بدأت مواقفه تتغير، وبدأ يستنكر خطه الفكري القديم، وصرَّح بأنه لا يدين بالولاء لأحد، فبدأ اسمه ينتشر بين الصفوف كوباء معد سارٍ، وأما عن مصير العلاقة بينه وبين (فدوى)، فإنَّ النتيجة كانت بلا شك مؤلمة، ومن الواضح أن اختيار فدوى لخيار الدراسة في أمريكا، ما هو إلا حالة من حالات الهروب من الواقع، فشخصية (فدوى) المولعة بالهم القومي وانعكاسه. والتي يصفها عبد الباسط بأنها لوحة تشكيلية معقدة، دانية ونائية، واضحة ومعقدة، لم تستطع الصمود، فقررت الهروب بعد أن أخفقت في تحقيق حلمها مع زياد.

البناء الفني وتقنيات السرد

يشيّد عقرباوي معماراً روائياً من خلال اعتماده على جو وذاكرة شعبيين، ينسج عالمهما من الفئات الاجتماعية المتوسطة والدنيا، كما يتكئ على مخزون شفاهي، في بنائه الفني ومادته الخام، مجرياً، بعد ذلك، المعالجة والتقديم، ضمن لغة بين الشعرنة والسينمائية، من حيث الأسلوب والبناء والصوغ، وتتناول روايته ما هو متوارٍ ومستبطن، في العوالم الاجتماعية المختلفة، في ألوانها وتطلعاتها، وهو يغمرك بضباب حلو من تفصيلات حية، تتفتح عنها ذاكرتك، وأنت تمتزج به، وأنت تقرأه، فتحقق بينك وبينه درجة عالية من (التماهي)، يُساعد عليه السارد، عندما يعبر عنك، وهو يصف موقفه وشخوصه بصدق بالغ.

إن أسلوبه يكاد يكون واحداً لا يخرج عنه في نطاق نصوصه وقصصه ورواياته، ويتمثل هذا الأسلوب في إدخال مواد غريبة وجديدة على السرد الروائي التقليدي. ولقد كانت رواية «نهارات شائكة»، والتي كتبها عقرباوي جواز السفر، الذي دفع به إلى عالم الشهرة، وقد نشرت في عام ٢٠٠٦، وأصبح معروفاً منذ ذلك الوقت على الصعيد المحلي، إذ أنه استطاع في هذه الرواية أن ينشئ عملاً روائياً خاصاً به، يقوم على مواد مغايرة، وأن يجعل مادته السردية تتشكل في دوائر متقاطعة، فإذا بنا أمام حكايات متعددة، كل حكاية تجر الأخرى، حتى ليكاد ينسى القارئ الحكاية الأولى، وتتوالى سلسلة الحكايات، التي يتفاعل معها القاص، مما يذكرنا بأسلوب «ألف ليلة وليلة»، حيث كل حكاية تمهد للتي تليها.

لقد سرد ابراهيم عقرباوي النص الروائي بشكل ممتد على ساحة الإبداع، دون أن يكون معتمداً على نقطة واحدة أو مركز محدد، وهذا ما يبدو بوضوح في روايته «نهارات شائكة»، والتي جعلها المؤلف على شكل حكايات،

تتوالد فيما بينها، في نوع من السرد العنقودي. وهو في منهجه هذا يوسع دائرة الحكاية، ويغرقها بكثير من الحكايات المشابهة، بما فيها من الاقتباسات الشعرية والنثرية، وهو يلجأ في روايته إلى عملية تدوين وتثبيت للأفكار والمعلومات، ولا يعتمد على الذاكرة وحدها، وإذا لم يجر هذا التدوين في الوقت المناسب، فإن جزءاً كبيراً من تراثنا الثقافي سيتبدد، ولأن كثيرين يخافون التدوين أو يؤجلونه لأمد غير محدد، فإن النتائج تكون مؤسفة أو على الأقل تكون ضئيلة، فيتناول أهوال الحرب على العراق والحرب الأهلية في الأردن، عبر فضاء (متخيل) غير ملتبس بالسيرة الذاتية، لذلك لم نسمع صوت (أنا) الشخصية مباشرة، تصور في هذا العمل آثار الحرب على المكان وعلى النفوس والعلاقات الشخصية والأفراد.

أما عن الأساليب السردية، التي استخدمها المؤلف، فهي متنوعة ومتعددة، منها: أسلوب السيرة الذاتية وأسلوب الراوي المفرد وأسلوب السرد المزدوج والاسترجاع والمنولوج والحوار والرسائل إلى غير ذلك، كما كان هناك تطور ملحوظ ليس في الأسلوب فقط، بل في الكيفية، التي يستخدم فيها المؤلف الأساليب السردية بطريقة تخدم المكان والحدث معاً، فكان لكل أسلوب من هذه الأساليب جماليته، التي ساهمت في إضفاء بعد جديد للمكان.

لغة السرد

إن إبراهيم عقرباوي بدأ يسعى، وبشكل قصدي لخلق صيغة تجريبية حداثية، إنه بكلمة أخرى راح يخلق خطابه الروائي الخاص، عن طريق التركيز على الوظيفة الشعرية أو الأدبية للخطاب الروائي... إذ لم تعد الكتابة الروائية شفافة جداً، لدرجة تعكس صورة العالم الواقعي خلفها فقط، بل أصبحت تكتسب كثافة أكثر، وتركز على غايتها الذاتية الخاصة أيضاً، ولذا فقد راح العقرباوي... يُعنى باللغة والبناء والثيمات ورسم الشخصيات بطريقة مميزة.

إن أسلوب ابراهيم عقرباوي يكاد يكون واحداً، لا يخرج عنه في نطاق قصصه ورواياته، ويتمثل هذا الأسلوب في إدخال مواد غريبة وجديدة على السرد الروائي التقليدي، وكثيراً ما يضمن نصوصه كلمات وعبارات وأمثالاً شعبية، كما يستعين برواية الأشعار واصطناع المفارقات في المواقف، والتهكم والسخرية السوداء، واللعب بالكلمات، ليقدم لنا شكلاً جديداً وهجيناً، يغني تجربة الشكل في الرواية، وقد استطاع أن ينشئ عملاً روائياً خاصاً به، يقوم على مواد متغايرة، وأن يجعل مادته السردية تتشكل في دوائر متقاطعة، فإذا بنا أمام حكايات متعددة،كل حكاية تجر الأخرى، حتى ليكاد ينسى القارئ الحكاية الأولى، وتتوالى سلسلة الحكايات، التي يتفاعل معها الروائي، مما يذكرنا بأسلوب «ألف ليلة وليلة»، حيث كل حكاية تمهد للتي تليها، ففي روايته تبرز مقدرته المذهلة، على التقاط المفارق، والطريف في مجريات أحداث الحياة، وأبطال الواقع من حوله بلغة سهلة، ومقنعة، وصادقة، من دون اللجوء إلى المبالغة، وأفانين اللعب على اللغة، وينحسر التنظير لديه إلى أقصى الحدود، وتغدو الحكاية/ الواقعة، هي السند الأساس لمادته..

ونقف أمام حقيقة أنه قلما نجد (لغة فرح) في الرواية، بل تطغى العاطفية الحزينة والمكسرة والمحاصرة روحاً وجسداً وتطلعات، أما ضبابية الرؤية واختلاط الحلم بالواقع والممكن بالمستحيل، والإحساس بوجود الأمل والسعي خلفه بلا جدوى، حتى يصبح الموت أمنية، ثم يصبح الوجود كله عبثاً بلا معنى، وحتى الموت نفسه يصبح بلا معنى.. فهذا ما نجده في الرواية، التي لا

إليه ضرورة بيولوجيّة حتميّة لازمة لحياته وإنسانيّته. فوضعُ قيودٍ على حرّيّة حركة الإنسان مصادرةٌ لوجوده. وبعبارة أخرى، إنّ موضوعة الحرّية، التي اختارها إبراهيم عقرباوي أثّرت في بناء السرد وتقنياته ولغته.

إنّ الكاتب يضع شخوص روايته في سياقات اجتماعيّة وسياسية، دون أن يشلَّ حركتَهم الخوفُ أو يهدّد حياتهم ووجودهم. وفي هذا الفضاء المشحون بالفقدان والهزيمة، تنشط مشاعر الإحباط والغربة، غربة تذكيها هجرة مخصوصة، هي هجرة الذات إلى باطنها، في حركة ارتدادية انطوائية، ترسم وجه العزلة للشخصيات، نفوس مكبّلة في أجساد هزيلة فوق السطح تنتظر الإفراج عنها، لتطير إلى مهدها القديم. عزلة قد تبلغ بالذات غاية العقل أو قرار الجنون. وكما نرى عند إبراهيم عقرباوي: فقد تميّزَ عملُه الأوّل، بجرعةِ تجريبٍ أكبرَ، إنْ على صعيدِ اللغة، أو على صعيد تبديدِ السرد، أمّا الأهمُّ في هذا السياق، فهو التنميطُ المرافقُ للإيديولوجيا، إذْ تخلّتِ الشخصيّاتُ في (نهارات شائكة) عن فردانيّتها لصالح الشخصيّة الجمعيّة، ولم تعدِ الشخصيّةُ تمثّل ذاتَها، بل أصبحتْ تمثّل مصالحَ جماعتها وتطلّعاتها. لكن الذي لا شك فيه، أن الحل الفردي كان أفق المستقبل للحل السياسي والاجتماعي العام، الذي لم تتمكن الحركات الحزبية من تحقيقه. وهنا تكمن أعمق وأنضج مواقع الرواية فنياً وفكرياً.

الخاتمة

لقد كتب إبراهيم عقرباوي روايته الأولى «نهارات شائكة» بعدما تجاوز الثلاثين من عمره، وأنجز رواية ناضجة فنياً، تعد – من وجهة نظري – واحدة من أجمل الروايات الأردنية، التي ظهرت في العقد الأول من الألفية الجديدة.

وقد كانت رواية «نهارات شائكة»، التي كتبها العقرباوي عن الحياة في عمان بمثابة جواز السفر، الذي دفع به إلى عالم الرواية، وهي تنعي أفول معاني القيم الإنسانية النبيلة ودلالاتها، وتقدم المربك على المطمئن المستتب والمؤرق الكاوي على المتكلس المطفأ، وهي مهمومة بإثارة الأسئلة، وكمائن الروح أكثر من عنايتها، بإيجاد الصيغ التوفيقية أو الإجابات المتسرعة، ولذلك لا مهرب لقارئها من أن تصيبه لذعاتها المؤثرة، في الذات والوجدان في آن معاً.

وقد استغل العقرباوي الرمز في روايته وأحسن توظيفه في التعبير عما يريد، مما جعل روايته تستعصي على القراءة العادية، فهي تحتاج إلى قراءة متعمقة لسبر رموزها وكشف خباياها، وتنسجم لغة هذه الرواية مع محتواها، أو أنها تلتقي في الطريق إليها على نحو ما، بوضوح شديد تارةً وبحماسة مبهمة تارةً أخرى، ومن خلال التكرار في الحوار والوصول إلى المعنى، بشكل يتناسب مع طبيعة البناء السردي العام، يتداخل في الرواية الواقعي مع الفنتازي، وتفيض الرواية بلغة مشذبة مجردة محايدة، دون مماهاة عاطفية بالشخصيات أو الأحداث، في تخلّص واضح من فنون السرد التقليدية، فالرواية متشظية بشكل مختلف، ومحملة في بعضها ببعد ترميزي مشفر، خلف لغة صارمة حادة، أحيانا لا تخفي معانيها العميقة عن القارئ الشغوف بقراءة النتاج الروائي.

البطل بوصفه البؤرة في رواية "الأبله" لفايز محمود

د. جهاد المرازيق

عندما نتحدث عن البطولة، يجدر بنا التفريق بين البطولة الفنية في الرواية، والتي تعني من جهة فيما تعنيه الشخصية الرئيسية في الرواية، وبين مفهوم البطولة التاريخية، إذ تطور مفهوم البطولة منذ القدم، من صورة صراع الانسان مع الطبيعة، واستخدام عقله في تسخيرها، لخدمته، فكان من نتاج ذلك ان استطاع الإنسان صياغة عالم خيالي، وهو الأسطورة "وأصبح في إمكانه، وفي لحظة نائية من تطوره، وارتقاء أدواته، وعلاقاته، أن يجعل هذه الصورة الرمزية الاسطورية عملاً فعلياً، أي واقعاً حقيقياً، ومن هنا كانت الاسطورة عند الإنسان البدائي خطة عمل لمستقبل قابل للتحقيق" (١).

وتطور المجتمع الإنساني، وتطورت أعماله، وصنع البشر حضارة بدائية، وأجاب الإنسان عن كثير من التساؤلات، التي كانت مجهولة عن الكون والطبيعة، بواسطة "الأساطير الحضارية والكونية، وبدأ يرقى بطموحه، وصنع تاريخه، بجهده وعمله" (٢)، فكان البطل الملحمي بطلاً خارقاً عملاقاً جميلاً لا يقهر، ثم عندما تعمقت الطبقية في القرون الوسطى، وسادت الثقافة، التي تحط من قدر الفرد، وبعد أن بدأت تتلاشى ملامح الابطال الاقوياء العمالقة، برز دور البطل الأخلاقي "وكان هذا بطل السيرة في تلك القرون" (٣)، وبصعود وازدهار الرأسمالية وظهور الطبقة البرجوازية، واعتزازها بالحرية الفردية، صار البطل الرومنسي بطلاً فردياً، يرى ما في المجتمع من مشكلات، من خلال ما يعاني هو من مشكلات خاصة، ومع أواخر القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين، أخذ المذهب الواقعي يتقاسم السيطرة مع المذهب الرومنسي على الحياة الأدبية، في أوروبا، وبذلك "لم يعد الإنسان صورة الإله ، ولم يعد عقله هو المصدر الاخير للحقائق كلها ، بل أصبح قبل كل شيء نتاجا لمكان معين وزمان معين " (٤) .

أما ما سأقوم بتسليط الضوء عليه، في هذا البحث، فهو موقع البطل، ودوره في الراوية، بوصفه صاحب وجهة نظر، ومن حيث أنه بؤرة الرواية؛ بمعنى أنه يشكل محور اهتمام السرد، وهدف رئيسي للقص؛ وبناء عليه، لا بد من التفريق بين البطل / البؤرة، أو وجهة النظر Point/ Of View ، وهو الذي يحدد الرؤية السردية Focus

◄ باحث من الأردن.

Of Narration ، كونه يقوم بتحديد زاوية الرؤية، التي يود الكاتب أن يطرحها، في ثنايا الخطاب الروائي، وبين الكاتب/ الروائي، المبدع للخطاب، والذي يختار أسلوب صياغة عالمه الروائي، وأدوات تعبيره / اللغة، إذ "عندما يقص لا يتكلم بصوته، ولكنه يفوض راوياً تخييلياً، يأخذ على عاتقه عملية القص، ويتجه إلى مستمع تخييلي أيضاً، يقابله في هذا العالم، فالروائي يتقمص شخصية تخييلية، تتولى عملية القص، وسميت هذه الشخصية (الأنا الثانية للكاتب)، وقد يكون هذا الراوي غير ظاهر في النص القصصي، وقد يكون شخصية من شخصيات الراوية، والذي يهمنا هنا هو التمييز بين الراوي والكاتب، فالروائي هو خالق العالم المتخيل، وهو الذي اختار الأحداث، والبدايات، والنهايات، كما اختار الراوي. لكنه لا يظهر ظهوراً مباشراً في النص القصصي، والراوي. في الحقيقة. هو أسلوب صياغة أو بنية من بينات القص. وهو أسلوب تقديم المادة القصصية"(٥).

ويسمح مفهوم الراوي الشاهد للكاتب أن "يحيد نفسه، وبأن يتقدم إلى القارئ، بوصفه ناقلا للمروي، فتقنية الراوي الشاهد في السرد الروائي، تعادل تقنية آلة التصوير في العمل السينمائي"(٦)، إذ وظيفة كل منهما التقاط المرئي، ونقله إلى القارئ أو المشاهد، ومن ناحية أخرى، أرى أن نقوم بتحديد العلاقة بين الراوي، وبين البطل، باتجاه عالم القصة / الرواية، بمعنى آخر، كيف يروي البطل ما يرى؟ أو كيف ينقل لنا / القراء ما يعرف من أخبار ووقائع؟ هل يفصل ما يروي، هل يضفي شيئاً من روحه على ما يروي؟ هل يختزل ما يروي؟ وهل يترك الشخصيات الأخرى تقول ما تشاء قوله بأصواتها مباشرة؟ هل يروي هو بصوته عنها؟ وأطلق "جان بويون" تسمية "الرؤية من وراء" على العلاقة الأولى و"الرؤية مع" على العلاقة الثانية، و"الرؤية من الخارج" على العلاقة الثالثة، وتؤدي العلاقة القائمة بين الراوي والشخصية إلى أساليب مختلفة، في صياغة النص القصصي، بعضها يتصل بالبناء الزماني والمكاني للرواية، وبعضها يتصل ببنية الشخصية نفسها، وأخرى لغوية تتصل بوسائل التعبير"(٧).

إن رواية "الأبله" لفايز محمود، والتي يتناوب على نقل أحداثها "راو عليم بكل شيء"، يقوم بنقل استرجاعات وتذكرات "وفاء"، التي نستطيع تسميتها بالبطل المضاد في الراوية ـ من خلال المنظور الموضوعي الداخلي والخارجي"، الرؤية مع "والتي بدورها تنقل لنا علاقتها بالبطل / الأبله، وفي الوقت نفسه تنقل لنا أحداث قصة "فانتازية"، كان يرويها لها هذا البطل، ثم تتحول بؤرة السرد / المنظور إلى بطل الراوية غير المسمى، والتي تصفه "وفاء" "بالأبله"، ليبدأ الرواية من خلال المنظور الذاتي / الداخلي، "بالرؤية مع" بداية من الفصل الثاني، وتحت عنوان: "خذوا الحكمة من أفواه المجانين" وفجأة وقبل نهاية هذا الفصل بصفحتين تتحول بؤرة السرد من جديد إلى الراوي "العليم بكل شيء"، الغائب من خلال المنظور الموضوعي / الداخلي والخارجي، يروي قصة هذا "الأبله"، تحت عناوين "الجريمة و "الادانة"، "وبعيدا عن الواقع والحلم"، إلى آخر الراوية، التي انتهت بموت البطل / الأبله داخل السجن، مطعوناً في رقبته، دون أن نعلم تفصيلات الأسباب، أو حيثيات الجريمة، التي نال هذا الجزء بسببها.

إننا نتعرف على شخصية بطل الرواية "الأبله"، بواسطة ما يصلنا مباشرة من وعيها / الشخصية،

وما يتم نقله بواسطة الراوي "العليم بكل شيء"، أو من خلال استرجاعات وتذكرات "وفاء"، أو الحوارات، التي تجري بين هذه الشخصية، و "وفاء" الشخصية الأخرى المحورية في الرواية، فمنذ البداية، ومن خلال مسرحة هذه الشخصية، ورسم صورة "كاريكاتورية" لها، ينقل لنا "الراوي" من خلال وعي / تذكرات "وفاء"، هذه الصورة: "تذكر وفاء، كما لاح لها أول مرة قابلته: "ملامح منحوته، خليط من الصراحة والبراءة.. أقبلت تسأل عن كتاب معين، فبادر "هو"، وكان يجلس إلى جانب موظف المكتبة - وأعانها - نظرة عابرة طافت بها على قامته الشعثاء، ومشيته القوية المضطربة، جعلتها بالكاد تحول دون ضحكة يبعثها منظرة وسلوكة الملهوف" (٨)، فبعد أن تعرفنا على مظهره الخارجي، الذي يثير الضحك من خلال وجهة النظر / الرؤية، هذه التي تقدمها "وفاء"، نبدأ بالتعرف على الملامح العميقة لهذه الشخصية، ومن خلال الحوار يتم التعرف على وجهتي نظر "الأبله"، و "وفاء"، فبعد اصطحابه "لوفاء" في نزهة قريبة وقيامه / الأبله، بقطف الزهور وتقديمها "لوفاء"، بيد مرتعشة، حيث أبدت إعجابها بهذه اللفتة منه، وهتفت:

- إنها رائعة، سأحتفظ بها، شكراً.

أتدرين يا وفاء.. ذات صدفة جمعت بيننا، وأحسّ الآن بعمق حاجتي إليك لا يستغنى عنها قط.

- لقد كانت صدفة رائعة..

وأردفت بالنبرة نفسها.

- وإني بها لسعيدة.

- أصدقك القول: إنها مصادفة سخيفة، واضح فيها الاقحام والتكلف..

- قاطعته "وفاء" بدهشة، واستنكار.

- ماذا؟

- افهميني يا "وفاء"، لا تتعجلي في تفسير ما أعنيه.. أجاب مستدركاً ملهوفاً، واحتضن كفها، وراح يعبث بأصابعها البضة الرشيقة، وتابع كلامه.

- لكن هكذا هي الحياة، لا تمنحنا فرصة الأحداث، والوقائع الجميلة السعيدة، إلا في بدايات كهذه" (٩).

فمن خلال هذا الحوار، تبدأ وجهتي نظر "وفاء" و "الأبله" في التباين، فهو يحاول فلسفة العلاقة، التي تربطهما، من خلال تعميقه للمشهد، وربط ما هو ظاهر بالأقدار، وهي من جهتها، تحاول تبسيط الأمر، وتعيشه، كحالة رومانسية حالمة بعلاقة طبيعية.

وبتتبعنا لهاتين الرؤيتين على مدار الراوية نلاحظ تعمقها شيئاً فشيئاً، وتوازي خطي سيرهما، إلى أن نصل أخيراً إلى انعدام إمكانية التلاقي أو التقارب أو الاستمرار، فهو ينظر للحياة، وعلاقة الإنسان بالكون والقدر، وعلاقة الإنسان بالإنسان نظرة مريبة فلسفية، مملوءة بالتشكيك والتهويمات القريبة من المرض والأحلام، بينما تحمل وجهة نظرها / "وفاء" رؤية واقعية رومنسية حالمة، ترى من خلالها، ثمة مجالاً واسعاً للعاطفة، والعلاقة الإنسانية الطبيعية، وهذا ما لم يجد عنده قبولاً، أو أمكانية لتحقيق هذه الحالة، أو التلاقي معها. فبقي هو في أحلامه وفلسفاته وبلاهته، حتى أسلمته لمصيره المحتوم، وهو الموت القدري، دون إدراكه للسبب، بينما عاشت هي حياتها الاعتيادية الطبيعية، بما فيها من فرح ومتعة، متناسية الأيام، التي أضاعتها معه، في بلاهاته وتهويماته.

إن أزمة البطل / الأبله، تتمثل في هذه الهوة، بين الواقع المفجع المؤلم، وبين الآمال العريضة، والأحلام، والمثل العليا، التي لا سبيل إلى التلاقي بينها، ففي حين أنها / وفاء تستمتع بالنظر لما حولها، من ربيع وأطلال، ويسترعي انتباهها، وتصيخ سمعها، لصوت المذياع، التي تنبعث منه أغنية، تتناغم مع جمال المكان، تقول كلماتها: "آدي الربيع عاد من تاني، والفجر هلت أنواره، وفين حبيبي اللي رماني من جنة الحب لناره" (١٠).

نراه / الأبله يجذبه الغوص في أعماق المكان، ويمعن التأمل فيما حوله، فيناجيها:

"- أترين يا "وفاء" هذه الأطلال، شواهد على فساد العالم" (١١).

فمنظور البطل مغاير لمنظور المحبة / "وفاء".

إن الرواية بمجملها صراع، أو مواجهة بين وجهات نظر البطل / الأبله و"وفاء"، والراوي، الذي ينقل الأبله روايته "لوفاء"، والتي يتقمصها، فلا مسافة بينه و بين ما يرويه على لسان الراوي، إنه هو ، فبينما نرى تهويمات "الأبله" واستعلائيته على الواقع، والنظر إلى هذا الواقع بأنه "لعنة"، يعجز عن فهمها، أو حل لغزها.

"هياكل وأطلال، يتعثر الإنسان بسقمه الجواني، ترفل الأقل من جموعه النملية، التي لا تنى تتكاثر طوعاً، أو كرهاً بالحلي والحلل.. وتدب بإعياء مقهور، بقية جموعهم الكادحة المكدوحة بالأسمال، وبما لا يكاد يستر عورتها" (١٢).

" أيتها المدينة الظالمة: الويل لك يوم ولدت، ويوم مت ويوم تبعثين حيه" (١٣).

ثم بعد ذلك، تنتقل بؤرة السرد إلى الراوي، وهو الذي يقوم "الأبله"، وكما أسلفنا، بنقل حكايته، وتقمص دوره، لا بل التلبس به، فينقل لنا قصة اجتياح الموت المفاجئ لسكان مدينة عظيمة "حتى جاء من أقصى المدينة رجل يسعى، قال: يا قوم اتبعوا الشمس، حتى لا تغيب عن بصركم ثلاثة أيام، لا تنقص كثيراً أو قليلاً. ولتبق أبصاركم معلقة بعين الشمس الساطعة.." (١٤).

وتبقى هذه القصة تتخلل الراوية، وتنقل لنا قصة الناجين من هذا الموت، الذين أطاعوا "الرجل الطيف"، "قال الراوي: من بين النفر الأوائل، الذين حملوا كلام الرجل الطيف على محمل الجد ثلاثة فتيان وثلاث فتيات" (١٥)، ثم يبقى هذا "الرجل الطيف" يلقى أوامره إلى هؤلاء الفتية والفتيات، وهم ينفذون ما يأمر به، ويطيعون توجيهاته لهم، بكل دقة، حتى أوصلهم إلى لحظات نقطة الخلود، والنور، الذي لا ظلام بعده "والآن أنتم في سر مدية الحياة، لا يعتور دنياكم ما تخشونه" (١٦). إنها رؤية فانتازية، إنها تمثل الأمنيات أو الأحلام.

أما وجهة نظر "وفاء"، فكانت تمثل الضيق ببلاهة هذا "الأبله"، من ثم الضيق برواية هذا (الراوي)، "الرجل الطيف"، الذي ينقلها الأبله بأن اشترطت على الأبله التخلي، والتوقف عن نقل راوية هذا "الراوي"، وإلا حصل الفراق بينها وبينه.

"- إن لم تنس ذكر الراوي فارقتك "٣"، ثم هي تخيره "- اختر: أنت أم الراوي؟" (١٧).

إنها رؤية مغايرة لرؤيتها الواقعية المنسجمة مع طبيعتها كأنثى، تبحث عن علاقة طبيعية مع الرجل، لذلك فهي تسجل احتجاجها، واعتراضها على هذا الأبله

"عندما يبدأ بفلسفاته وبلاهاته، أو عندما يبدأ يروي لها قصة الفتيان وفتياتهم مع "الرجل الطيف"، فتوقفه دائماً محتجة على هذياناته"، مغرور.. مجنون ومغرور.. لكن كل الحق عليّ.. أنت أفهمك جيداً.."٤"، . هكذا أنت دوماً.. لا بأس.. لا تنفك تهدم كل لبنه نشيدها. صروح شامخة قوضتها بمزاجك، الذي لا يحفل بأبعد من موطئ قدميك.. تصعر خدك لي باستمرار.."(١٨).

ولو حاولنا توزيع حكي النص على أصحاب وجهة النظر، لوجدناه كما يلي:

التسلسل	البؤرة/وجهة النظر	الضمير المستخدم	اسم الراوي	عدد الصفحات
١	الراوي غير المشارك "عليم بكل شيء"	الغائب"هو"	بلا اسم	٢٧
٢	الراوي المشارك	أنا الراوي	الابلة/ بلا اسم	٩
٣	الراوي غير المشارك "عليم بكل شيء"	الغائب هو	بلا اسم	٧

إن سيطرة أحادية الراوي "العالم بكل شيء" أصبحت غير محتملة في العصر الحديث "ومع التطور الثقافي العريض للعقل البشري، بينما أصبحت النسبية المتشعبة في النص القصصي أكثر ملائمة"١٩".

إلا أننا قد نجد كثيراً من الروائيين يغيرون البؤرة / وجهة النظر، دون مسوغ لتغيير هذه البؤرة، ولنلاحظ الجمالية، وصدق الإحساس لو بقيت البؤرة، التي تنطلق منها هذه الفقرة / الراوي المشارك بضمير المتكلم "أنا"، "ثمة عقبات لا تحصر، جعلته يصرف هذا الخاطر عن ذهنه.

انصب المطر كما الطوفان، فقبع حاشراً نفسه قدر استطاعته في الجب المفتوح، انكمش ما وسعه الانكماش، وقد أخذت أسنانه تصطك، وجسده يرتجف بشدة، فبدأ يفرك كفيه بعضهما بعضا.. وما لبث أن أيقن بالهلاك.. بدأ يسح جسده، الذي التصقت به ثيابه المشبعة بالمطر، ووجهه وشعر رأسه، بدأ يسح، كما تمثال يصب من علياته شلال متدفق.. كان هكذا على وشك أن يستسلم لليأس كلية، حينما شق صوت المطر، وجلجلة الرعود، صرخة وحش، تتالت مرتين أو ثلاثة.. وجلبة عراك.. ثم دوي رصاص. "فلنعد قراءة النص، مع إضافة ضمير المتكلم للأسماء والأفعال الواردة: جعلتني، ذهني، فقبعت، نفسي، استطاعتي، انكمشت، وسعني، وأسناني، وجسدي، فبدأت، أفرك كفي، وما لبثت، أيقنت، جسدي، ثيابي، ووجهي، وشعر رأسي، كدت استسلم.

فمن الملاحظ، أننا لم نغيّر في النص أية كلمة، إلا أننا أضفنا ضمير المتكلم لبعض الأفعال أو الأسماء، فازدادت

صدقية الفعل، فمن يصدق أن الراوي كان يرافق هذه الشخصية، في هذا الجو المميت، يراقبه في هذه الظلمة، لينقل لنا كيفية انسياب المياه من عليائه، وصوت اصطكاك أسنانه، وينقل لنا صورة التصاق ثيابه المبللة بجسده.

"إن رواية الأحداث بضمير المتكلم تمنح الإيهام الشديد بالواقعية اللصيقة بالبطل"(٢٠)، وتستبعد إمكانية الالتباس أو تدخل الراوي في أحداث يراها من الخارج، بالإضافة إلى "أن استعمال ضمير المتكلم، هو مصدر راحة للكاتب الروائي"(٢١).

إنه ضمير الراوي المخادع، حاول استلاب وظيفة الراوي المتكلم، للإيهام بوجود مسافة ما بين الراوي المستخدم لضمير المتكلم، ولخلق حالة من التشكيك بصدقية ما يروى؛ لذلك فأنا أرى أن الراوي ليس إلا هو البطل "الأبله".

إن الرواية بضمير المتكلم تتيح لنا الاقتراب من الحدث بشكل مباشر، مما يتيح بالتالي رؤية الحدث، ينعكس على وعي الشخصية نفسها المشاركة فيه، مما قد يوهمنا بالتالي بأننا نتلقى الحدث أثناء وقوعه، وهذا هو ما سعى إليه "فايز محمود" في روايته "الأبلة"، ذلك عندما شكلت وجهة نظر / الراوي البطل / البطل "الأبله" بحدود ٢٠٪ من النص، فإذا أخذنا بالاعتبار قصر النص زيادة على تعالق وجهة نظر الراوي الغائب "العليم"، والراوي المشارك مع وجهة نظر البطل "الأبله"، أدركنا صحة ما ذهبنا إليه، من توفيق الكاتب في عملية الانتقال باستخدام البؤرة / وجهة النظر بفنية واحتراف.

الهوامش:

١- عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٦، ص ٣٥-٣٦.

٢- نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية، فيحاء عبد الهادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص٢٥.

٣- عبد المنعم تليمه، مقدمة في نظرية الأدب، ص١٥٠.

٤- شكري محمد عياد، البطل في الأدب والأساطير، ص١٧٨.

٥- سيزا قاسم: بناء الرواية ط١، الهيئة العامة للكتاب القاهرة، ١٩٨٤، ص١٣١.

٦- يمنى العيد، تقنية السرد في ضوء المنهج البنيوي، ص٩٠.

٧- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص١٣٢.

٨- فايز محمود، الأبله، ط، ١٩٧٩، ص١١.

٩- الأبله، ص ١٣.

١٠- الأبله، ص ١٤.

١١- الأبله، ص ١٤.

١٢- الأبله، ص ٣٠.

١٣- الأبله، ص ٣١.

١٤- الأبله، ص ١٦.

١٥- الأبله، ص ١٧.

١٦- الأبله، ص ٢٩.

١٧-الأبله، ص٣١.

١٨- الأبله، ص ٢٤.

١٩- الأبله، ص ٢٤.

٢٠- عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبدالرحمن منيف، ص٢٦.

٢١- بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ترجمة: عبد القادر جواد، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨١، ص ١٢١.

شعرية المفارقة بالحرب

قراءة في إكليل جواد الحطاب

د. بشرى البستاني

ظل الأدب الحي شعراً ورواية وقصة وأنواعاً أخرى ينبض بقضايا الإنسان العادلة، وظل يرفض العدوان والاستلاب، دامجاً رفضه بالشعري والجمالي، على ألا تطغى الوظيفة التواصلية ولا السمة المرجعية على الوظيفة الشعرية والجمالية فيه، لأن طغيانها يعني القضاء على روح الشعر بمقاربة المرجعيات وجها لوجه، وإحلال لغة الواقع ومن يُكتب إليهم بدلاً من لغة الإيحاء في النص، فالموهبة الفنية المقتدرة تأخذ على عاتقها في عملية التحويل الإبداعي صهر المرجعية لتذوب في صميم الشعرية، منسجمة مع البيئة التي تحولت إليها، والمرجعية لا تتحول إلى شعر إلا إذا تمكنت من الإفلات بعيداً من قبضة من يحاول الإمساك بها في فعل القراءة، كي تغادر محدوديتها إلى فضاء الفن، الذي يوحي ولا يحدد، وبقي الشعر في طريقه لتحقيق هدفه يسلك طرائق غير مباشرة في تشكيل اللغة، ولعل المفارقة واحدة من هذه الطرائق، التي وجدت في لغة الأدب والشعر منذ القدم، لكن تعريفها وترسيم حدودها ووظائفها وطبيعة تشكلها تأخر حتى العصر الحديث. وإن كان لهذا الفن حضور في تراثنا الفني العربي القديم، إلا انه لم يسجل حضوراً مصطلحياً لدى النقاد، بل حضر من المصطلحات ما يقترب من التعبير عنه كالتعريض وتجاهل العارف وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وتأكيد الذم بما يشبه المدح والمتشابهات والتشكك، وقد وردت هذه المصطلحات في أكثر من كتاب نقدي كالمثل السائر والعمدة والسكاكي والقزويني(١)، أما عبد القاهر الجرجاني فقد أعطى أهمية كبيرة لفكرة الجدل والمغايرة في المعنى، وضرورة توليد دلالات جديدة في حديثه عن التجنيس والتشبيه والاستعارات والكناية، مؤكداً أهمية المغايرة والمخالفة والتفاوت في توليد المعاني، وكسر أفق توقع القارئ على حد تعبير نظريات القراءة، فالفن الأصيل ما هو إلا تداخلات جدلية معبر عنها بتشكيلات جمالية، إنه جدليات وعناصر تتشكل عبر "الهدم الكامن في الإثبات"(٢)، ولذلك كانت الكثافة بؤرة انطلاق الدلالات مؤتلفة مختلفة في كل تقنيات الأدب، ولعلها في المفارقة كامنة بشكل شديد الحضور، ولقد حاول الدكتور خالد سليمان تلخيص أهم تعريفات المحدثين الغربيين، الذين اهتموا بموضوعها من وجهة نظره محاولاً استشراف العناصر المشتركة بين هذه التعريفات المتباينة، والتي لخصها فيما بعد بثلاثة عناصر، فكان جدوله مشتملاً المصادر الآتية:(٣)

باحثة وأكاديمية من العراق.

١- معجم أوكسفورد المختصر: وعرفها بأنها تعبير عن معنى معين بلغة نقيضة، ولهدف مختلف .

٢- أوجست شليجل: المفارقة شكل من النقيضة.

٣- ميويك : هي قول شيء دون قول حقيقته.

٤- صموئيل جونسون : طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى فيها مناقضاً أو مضاداً للكلمات.

٥- صموئيل هاينز :نظرة في الحياة تجد الخبرة عبرة لتفسيرات متنوعة، ليس فيها واحدة صحيحة دون غيرها، وذلك لأن التنافرات جزء من طبيعة الوجود.

٦- آلان رودي: المفارقة ليست رؤية معنى حقيقي تحت آخر زائف، بل مسألة رؤية صورة مزدوجة على صفحة واحدة.

٧- رولان بارت: المفارقة شكوك تتحول إلى نوع من القلق مطلوب في الكتابة، ومن شأن هذا القلق إبقاء تلاعب الرموز وتعدد دلالاتها قائماً.

٨- ماكس بيربوم: المفارقة إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيراً.

٩- ماريك فيتلي: المفارقة علامة منتجة لعدد غير محدود من العلامات.

١٠-البلاغيون الجدد: المفارقة صيغة أو أثر من الصيغ الثلاث:

أ- الباث يقول شيئاً بينما هو يعني شيئاً أخر.

ب- الباث يقول شيئاً بينما يفهم المتلقي شيئاً أخر.

ج- الباث يقول شيئاً بينما يقول في الوقت نفسه شيئاً آخر.

ومن خلال هذا العرض يستخلص الباحث وجود عناصر يراها مشتركة في هذه التعريفات، ويلخصها بثلاثة: أولها، أن الدال في منظومة المفارقة يؤدي مدلولات سياقية نقيضة لمدلوله المعجمي. وثانيها، إن الرسالة التي تتضمنها معاني المفارقة ودلالاتها نقيضة لدلالة المعجم الظاهرة، وما تود تحقيقه من رؤية في المتلقي صاحب البصيرة، وثالثها، صاحب البصيرة، وهو الطرف الذي تحقق رسالة المفارقة نفسها لديه.

ولكثافة الدلالات التي توجزها المفارقة كونها قديمة قدم الوجود الإنساني، وعميقة عمق الاحتدامات الدرامية، التي ملأت عالمه، فإن مصطلحها ظل يكتسب معاني جديدة، كما يرى ميويك بحيث جرى عليها تحولات جذرية، حتى غداً من الممكن النظر الى العالم بما يموج فيه من متناقضات على أنه مسرح ذو مفارقات شتى(٤).

وتؤكد الدكتورة نبيلة ابراهيم قضية نشوء مصطلح المفارقة، في إطار فلسفي، بدءاً من "كانت"، الذي كانت فلسفته القائمة على الفصل بين التجريبي والترانسندالي- الذي يعني الوعي بوجود أنا مفكرة مقترنة بكل تجربة- مثار هجوم عليه، كون العقل عنده لا سلطان له على الواقع، وبهذا يظل العالم منقسماً إلى ذاتي وموضوعي، وعلى عقل وحس وفكر ووجود، وهذا ما حاول هيجل التغلب عليه في نظريته اتحاد الأضداد، وأهمية قدرة الإنسان على إعادة توحيد الأجزاء المنفصلة لعالمه، والحرص على إدخال الطبيعة، والمجتمع في حظيرة العقل، وإلا كتب عليه الإخفاق والإحباط، من هنا تكون فلسفة "كانت"، هي فاتحة المجال في الفلسفة الحديثة، والنقد الحديث، للبحث عن جذور المفارقة وشيوعها،(٥) ويرى شليجل أننا لن نصل إلى المفارقة إلا بعد ان تكون

الأحداث، والحياة بأسرها مدرَكة، وقابلة للتمثل، بوصفها لعبة وحشداً من المتناقضات، إذ تكون المفارقة ليس هي الصراع بين تلك المتناقضات حسب، بل هي الوعي الشديد بالتناقض القائم داخل الذات وخارجها. ولذلك لا يمكن للمتحير أن يتقن فن المفارقة، بل لا بد للإنسان من تجاوز حيرته، كي يستطيع أن يناور، ليلعب على الشيء ونقيضه بمهارة فائقة، فهي عنده السمو الكامل على الذات، وهي المناورة باللعب على كل الاحتمالات، بل المناورة باللعب على الذات نفسها.(٦) كل ذلك يؤكد ان المفارقة ليست حلية للزينة في النص الأدبي، ولا هي لعبة بلا قوانين، بل هي لا تكون مكوناً أدبياً إلا إذا كانت نابضة في صميم البنية التشكيلية للنص، لا تطغى عليها الصنعة، ولا يهيمن عليها الوعي القصدي، بل تندمج في تشكيلها الموهبة المقتدرة بذكاء الفن ومهارة المعرفة، ولا تكون أدباً إلا إذا امتلكت الأدوات، التي تجعل منها مفارقة منبثقة الدلالات، لها قوانينها الماهرة والماكرة معاً، كما أن لها أهدافها التي تتنوع حسب عمق رؤية المبدع، وسعة أفقه، ومدى وعيه بذاته، وبما حوله من صراع واحتدامات، فكلما كان المبدع واعياً بكثافة الحياة، وتعقيداتها، وكارثية وقائعها، وبالفلسفات المغذية لتلك الوقائع، كانت مفارقاته متشظية الدلالة، عميقة البعد، بعيدة المرمى، ومتشابكة الأهداف، ولذلك كانت مقاصد المفارقة أبعد أثراً من أن تحصى، وأبعد من أن يُرسم لها معنى واحد، فهي فن منحاز لقضية أو متحيز ضدها، يحقق انحيازه بأشكال شتى، منها الدعوة للفعل إغراء أو سخرية أو تشويقاً أو هجاء وتهكما، وتتلخص آليات إنتاجها بالتلاعب بالألفاظ والتناقض والتضاد والرمز والإنزياحات، التي تأخذ لها مظاهر مجازية متعددة، وعليه فالمفارقة تطرح معنيين الأول يشتغل في المستوى اللفظي حسب، فهو ليس مقصود النص، ولذلك فهو عرضي وكاذب ومحدود، أما الثاني فهو المعنى الجوهري، وهو الكامن المضمر، والمقصود غير المحدد، كونه قادراً على توليد الدلالة، وذلك ما يقصده صانع المفارقة، فالمفارقة إذن هي فن الاحتمالات، التي كرستها نظرية الكوانتم في الفيزياء الحديثة، حيث لا يمكن صياغة قوانين تحكم سلوك الذرة، بالرغم من كون العملية متواصلة الحدوث، فكل شيء هو مشروع احتمال، والاحتمال أمر يظل مشروع حدوث أو تحقق، ولكنه لم يحدث بعد، ولذلك كان لهذا الفن في الشعر خاصة، وفي ضروب الأدب الأخرى بشكل عام، مكانة مهمة أرستها التوجهات الحديثة، نحو ضرورة نزوع النص المعاصر بطبقاته التشكيلية، نحو تعدد القراءات، التي تفتح مع كل قراءة احتمالا لقراءة أخرى، من خلال كسر مركزية النص وتفجير بؤرته، التي كانت تشتغل عليها البنيوية، وهذا لن يتم إلا بكونه نصاً ذا مستويات كثيفة، وحاوية لطاقة درامية محتشدة بالقدرة على التفجر الدلالي، ويختلف حضور المفارقة في الشعر بين ضربين، الأول حضور جزئي يرد خلال السياق بين الصياغات الفنية الأخرى، والثاني كلي، حينما تبنى القصيدة كلياً على تشكيل المفارقة، ومن تأملنا لمكونات الشعر العربي، والحديث منه بشكل خاص، نجد للضرب الاول حضوراً يكاد يكون شاملاً في القصيدة عموماً، وفي القصيدة المعاصرة على وجه الخصوص، إذ لا يكاد يخلو نص حديث من مفارقة هنا وهناك، كونه ابن بيئة التناقضات الحادة، التي يعيشها الحاضر الإنساني المأزوم.

تأتي قراءتنا لنماذج من ديوان "إكليل موسيقى على جثة بيانو"(٧) للشاعر جواد الحطاب، الذي عرف بتنويعاته الحركية على وتر القصيدة، وقدرته على تشكيل قضية الإنسان المعاصر تشكيلاً جمالياً بطرائق فنية

شتى، مرة بالتفعيلة وأخرى بقصيدة النثر، وثالثة بهما معاً، ورابعة بشعرية السرد، وخامسة بدمج كل ذلك في تشكيلات حوارية، قائمة على تداخل فني اجناسي، يسعى إلى نسج إكليل موسيقي ينضفر بانسجام على جثة بيانو، وإذا كان البيانو مجموعة مفاتيح يمكن أن تطلق أنغاماً وموضوعات عدة، وإنها تتشكل عبر تصاعد زمني سريع مرة وبطيء أخرى، وخافت مرة وجهري ثانية، فإن "المفتاح في البيانو" كما يقول الفرنسيون، والمفتاح بداية الحل وهو رمز العبور، والانتقال من مرحلة الشتات إلى التحقق، لكن ذلك التحقق ما يلبث أن يؤول إلى جثة، والجثة جسد فارقته الروح، فهل كان البيانو هو جثة الادعاءات الغربية، التي عزفت طويلاً الحان الحرية والديمقراطية، وحقوق الإنسان، التي باءت في التطبيق أنانية، وسلباً ونهباً، واجتياحاً وتعذيباً لذلك الإنسان، وتخريباً لحياته، أم كان هو العراق الذي يمثل للشاعر، ولكل العارفين في العالم وللمحتل نفسه مجموعة المفاتيح لكل ما أُغلق، كنوزاً للعلم والثروات المادية والمعنوية، وحاوياً للحضارات، وواحة خصبة للفنون والآداب، لكن تلك المفاتيح ظلت عرضة للكسر والتحطيم والضياع، من قبل كل قوى الشر في العالم، حتى غدا جثة يعلوها اكليل موسيقى، في مفارقة بين الحركة والسكون، بين الصوت والموت، أم هو حلم الشرقيين بالخلاص من جملة الكوابيس، التي عاشوها قروناً تحت وطأة التخلف وأنواع الاستلاب، لكن ذلك الحلم بالخلاص تشظى، كتشظي عنوان مجموعة الحطاب في القصائد الداخلية للديوان، دون أن يضعه عنواناً لقصيدة واحدة يتحقق فيها، قصيدة تمثل مضامين المجموعة كلها وتتمثلها، فنحن نجد شيئاً منه في قصيدة موسيقى، وشيئاً في قصيدة جثة بيانو، لكنا لا نجد الإكليل عنواناً، ولعلها مقصدية حق من الشاعر بأن زمن الأكاليل التي توضع على هامة النبل، والصدق الإنساني، قد قضى وذهب أوانه، مذ جثمت على الإنسان فلسفة البطش والحديد والذرائع، وعبادة المصالح الذاتية، ولذلك لم يرد الإكليل في المجموعة إلا علامة حداد مرفوعة على جثة بيانو، وتلك اولى المفارقات التي ستعاود حضورها في الديوان:

قلقي وهو يرتجل النوم..

تناسى أن ينزع أسنانه من سريري

فظلت الأجفان بلا ستائر..

الريح شك..

والكلمات إكليل موسيقى

على جثة بيانو.. ص٦٢

إن الصورة تشي بقسوة حادة، فالقلق قد أنشب أسنانه في سرير النوم/ جسد الإنسان المؤرق على السرير، والمجاز المرسل الذي علاقته مكانية لم يعد يشتغل من خلال العلاقة، بل من خلال الاندماج والاشتباك، حتى غدا القلق وهو شعور داخلي خاص يتجاوز الذات، ليحتل كل ما حول الشاعر، ويغرس أسنانه بوحشية هناك، فهو يتناسى أن ينزع أسنانه من ذلك الجسد، والفعل يتناسى يحمل في دلالته مقصدية التذكر بوعي غرس الأسنان، ونتاج هذه المقصدية وجع أبقى الأجفان دون إغماض، مما نفى النوم عن الذات الشاعرة.

إن سطرين من النقاط بعد الصورة المركبة، والمشتبكة ببعضها، والقائمة على المفارقة، استطاعا أن يوحيا بالعذاب المحايث للأرق عبر زمن نفسي كثيف من الاغتراب والألم، فالنقاط عبر الأسطر- كما هو فراغ البياض- فضاء للقراءة، إنها فجوة للتأويل، وفرصة

لتنوع القراءات، وامتداد لليل الأرق، الذي ظل عبر الشعر لانهاية لهواجسه وعذاب شجونه، وعبر تقلب النفس بوساوسها وأوزارها وشفافيتها تكون الريح شكاً، وبما أن الريح حركة بسلبياتها وايجابياتها، والحركة حياة، فإن الحياة ريح في رؤية الشاعر، والحياة شك هي الأخرى، والكلمات المضفورة بجمع المؤنث السالم تغدو إكليلاً، لكن المفارقة أن الإكليل يفارق ما وضع له من دلالات النصر والزهو وتذكر الأمجاد، ليصير إكليلاً على جثة بيانو. في هذا السياق الحاد يرد ترميز العنوان، إذ تعبر الكلمة من سرها المقدس، الذي يكتنز طاقة الفعل بدءاً، ففي البدء كانت الكلمة، أقولُ تعبر الكلمة من سمتها العلامية، التي تمنحها إياها اللغة حيث المعاينة الدلالية، إلى سمة فنية أخرى، حيث يكون التجريد هو الغاية، حينما تعجز اللغة عن أداء مهمتها، فتلجأ لفن آخر لكن باللغة كذلك. إن المفارقة اللغوية بقدرتها على كسر التوقعات قادرة على خلق اللغة من جديد، كما أنها قادرة على تشكيل شعرية التنوع التعبيري، الذي يحمل سمة التفرد والدهشة، إن وعي الشاعر بدور المفارقة، وأثرها في النص، يغذيه الوعي بالظروف المأساوية المحيطة به على المستويين الفردي والجمعي، تلك الظروف التي شكلت وما تزال تشكل مفارقة تاريخية بالغة الخطورة استمدت روافدها من حسه الوجودي بما حوله ومن ضروب الصدام السياسي والاجتماعي والطائفي والمحاصصي، الذي أوقعه وجود المحتل في وطن كل مافيه صار عرضة للتفجر والانتهاك، بعد تاريخ كامل من بهاء الفعل، وحركية الحضور، والتراكم الحضاري الخلاق:

أيتها الممرضة

اطليني بدهان ضد الزنجار

فماذا يفعل المكركروم

لجسدي الموغل في الشظايا

الشظايا تلبسنا

لتستر عريها.. ص٩٩

نعم الشظايا لكثافتها وانتشارها في كل مكان، وطغيان حضورها على كل شئ صارت تلبسنا لتستر بشاعة فعلها التدميري والعشوائي، لا سيما وهي تحصد الأبرياء في بيوتهم، في أسرة النوم، وفي الشارع، وفي أماكن العمل، إنها تلبسنا وتكسونا بالصدأ إشارة، لدوام الحال وطول المدة، ولذلك ما جدوى الأدوية مع الصدأ، إن الشاعر عدل عن استعمال مفردة الصدأ إلى الزنجار إيغالاً بالتعبير عن لا إنسانية ما يحدث، وعن تشيئ الإنسان ومدى الإساءة إليه، وعن شيوع التجريح والموت شيوعاً لا يلائمه غير التعبير الشائع..

إن كثافة حضور المفارقة بأنواعها لدى جواد الحطاب عبر هذا الديوان تبدو لافتة للنظر، وذلك لتشكلها في صميم نبض النصوص بشكل عام، فقد جاءت بأشكال جزئية شتى، كما بُنيت عليها قصائد عديدة بناء كلياً مما دعاً إلى تخصيص هذه القراءة، لمعاينة حضورها الجمالي عبر النصوص:

ماذا افعل (برأس المال)..

حين يكون رأس وطني مطلوباً..

أيتها المعارضة ..

ماذا افعل بإذاعة المستقبل

وحاضرُ أطفالي محكوم بالموت .. ص٧١.

فرأس المال لا يحيل على ماركس إلا لدى من يعرف ذلك من القراء النموذجيين، لكن تعبير (رأس المال) يبقى مُعبراً بشقيه اللغوي والاصطلاحي عن مفارقة حادة بين الحياة، التي تمثلها فاعلية الاقتصاد في (رأس المال)، الذي يعد وحده النبض، الذي يحرك حضارتهم المعاصرة، والذي من أجله يغزون بلدان الكنوز والثروات ويسلبونها، وبين الموت، الذي يهدد الوطن، كون رأسه مطلوباً من اشد الأعداء شراسة ضد الحياة، والمفارقة الثانية تأكيد للأولى، كون المعارضة مهتمة بإذاعة المستقبل، بينما أطفال الحاضر محكومون بالموت، وحيث لا مستقبل بموتهم، وتتجلى اللعبة ما بين حاضر الأطفال المهدد، وإذاعة تتحدث عن مستقبل، إذ المنطقي الانصراف لإنقاذ المستقبل الحقيقي الإنساني من الفناء أولاً، ففعل الإنقاذ أولاً حين يكون الموت محيقاً بالإنسان، ومن ثم تأتي مشروعية الكلام في الإذاعات عن المستقبل.

هكذا ترتفع الواقعة عن واقعيتها المادية، لتكون صالحة للتعبير عن الوقوف إلى جانب الإنسان، وهو يواجه الطغاة والقتلة في كل زمان ومكان، لأن الواقعة متى ما حضرت بحدودها وميقاتها ومرجعياتها المطابقة، دون أن تنهض بصميم الشعرية، نفت عن النص تفرده الشعري، وإدهاشه الجمالي، لتكون هي الواقع البديل عن الشعر فيه، ولذلك قيل إن أهم عقيدة أدبية يصدر عنها الناقد، هي أن يعدَّ الأثر الأدبي أو النص الأدبي الرفيع، بنية مهاجرة متحولة، تتأسس على نقض العلاقة المباشرة، التي يمكن أن تشدها وتمنعها من الترحال والحلول بكل السياقات، سواء كان ما تحيل عليه الكاتب أم السياق أم الأفق المرسوم في علاقة الكاتب بمن يكتب إليهم..(٨)، ونجد أن نظريات القراءة قد اتخذت لها في الأمر مذاهب تنوعت، بحسب آراء المنظرين لها وفلسفاتهم ، فمنطلقات ياوس تسعى إلى وضع التاريخ في قلب الدراسة الأدبية؛ لأنها الأشمل والأدق تعبيراً عن قضايا الإنسان، وأكثر ملامسة لمواجد روحه، على النقيض من منهج آخرين ممن كان همهم وضع الدراسات الأدبية في قلب عملية التاريخ، كما يرى هايدن هوايت.(٩)

وإذا كانت المفارقة تصعب على التحديد الدقيق، فإنها بلا شك لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين، صانع المفارقة وقارئها على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص، بطريقة تستثير القارئ، وتدفعه إلى البحث عن المعنى الخفي، الذي غالباً ما يكون المعنى الضد(١٠)، ولذلك اختصر شليجل المسألة في تعريف المفارقة، حينما قال: هي "شكل من أشكال النقيضة"، فحينما تكون الشظايا موغلة بالجسد، فإنها تشعل من العذاب ما لا يصدق ، ولذلك قلب التشكيل الحقيقة إلى الضد، الذي لا يصدق، لكنه يكون مقبولاً، إذ يوازي حجم الألم الناجم عن اختراق كميات هائلة من الشظايا لجسد السارد ال (أنا) زيادة بالحميمية، التي يُشيعها ضمير المتكلم. ولعل السخرية، التي تنتجها المفارقة في واحدة من دلالاتها، هي واحدة من أمرِّ دلالات الألم، إنها وجع الروح، التي يئست من الجد منقذاً، وأحبطها السعي نحو العثور على حل فراحت تفرغ عذابها بسخرية ملتاعة:

أيتها الزائرة..

لا تجلبي فاكهة

اجلبي شاشا وقطنا.. ص١٠٠

فبأي الدلالات يمكن أن نوجه هذا النص البالغ

العذاب والتعذيب، أهي مفارقة توجّع أم سخرية مرة، أم هي تعبير عن خفوت فاعلية الحياة،بسبب ما لحق بها من تدمير بأسلحة قتل الإنسان، حيث لم يعد الجسد الآن بحاجة غذاء،قدرحاجته للأدوية وعلاج الجروح ونزف الدماء، كن النص بالرغم من مرارته وفاعلية السلب فيه،إلا أنه يضمر روح التواصل الحميم في سطره الأول، مما يؤكد استمرار المراهنة النبيلة على وحدة هذا الشعب والوطن، لكن روح الشاعر في بحثها عن ملاذ لا تجد من يغيثها،فتلجأ للتراتيل من اجل سلام وانسجام مفقودين. إن تكرار مفردة بلادي، وجعلها بداية النص والنهاية معاً يحيل على تكثيف كوني،يجعل من هذه البلاد مفارقة مربكة بتحولاتها التراسلية، فهي الدمعة في الشفتين، والضحكة في العينين، والرجفة في الرئتين، حتى لنحس ذلك التعاطف الإنساني الشامل مع بلاد الشاعر،حين تصير الدمعة والضحكة والرجفة والشهقة عموماً.. بلادي:

بلادي بلادي

الدمعة في الشفتين بلادي

الضحكة في العينين بلادي

الرجفة في الرئتين بلادي

والشهقة في الكفين بلادي ..ص ١٠٩

هكذا في عودة إلى التراتيل الأولى،يوم كان الشعر هو دين الإنسان الأول، حينما كانت اللغة تكتنز ملاذاته،وتحمي خوفه من الطبيعة،وما يزخر فيها من رعود وبروق وكواسر، وحين يصير النداء ضراعة وشهادة وابتهالاً، ويصير اللعب باللغة من خلال المفارقة بالتراسل،وتبادل الوظائف موازياً للعب بمقدرات الحياة،لكن شتان بين اللعبتين، ففي الشعر تمتلك اللعبة قوانينها الفنية،التي تنتج جمالاً في الدلالة ودهشة في التشكيل، وبهجة وفرحاً روحياً في التلقي يوازي فرح المبدع المنشئ، ذلك أن ذكاء التلقي يوازي ذكاء المنشئ،فكلاهما منتج جاد، الاول في تشكيل النص والثاني في تشكيل الدلالة،ولذلك كان الفن موازياً للجمال فكلاهما تشكل وتشكيل في آن معاً، أما اللعب بالحياة والعبث بها وبالقوانين،التي تحكم توازنها،فإنه لعب يشيع فيها الموت والخراب والقتل،وفوضى الصدامات المجنونة،حتى يحس الإنسان ألا خلاص:

جئنا

نغسل أنفسنا

بالنسيان

فأصيب النسيان

بداء الذكرى..ص٣٥

ولذلك كان عنوان هذا المقطع تساؤلا مكثفا ب (لماذا..؟)،حيث تبقى الأسئلة المصيرية الكبرى،هي الهاجس الأليم،الذي يواجه عذاباته غير المبررة،فمن يستطيع نسيان ما حدث ويحدثُ في العراق:

حين أكون بمزاج أعزل..

أصحب لامبالاتي إلى نزهة،

وأدعوها إلى وجبة أخطاء كاملة

....

تحت الصح بإصبعين..

أفاجئ الكلاب،

تتناهب قميص أخطائي..

وتقترح النباح علي..ص ٦٤

هكذا يذهب الشاعر الى تدوين اعترافاته من خلال اللعب باللغة لعباً يكسر توقع القارئ،ويلون له أفق التلقي من خلال الخروج على التشكيلات اللغوية المعتادة، فالمزاج اعزل، واللامبالاة مصحوبة إلى نزهة ومدعوة كذلك، لكن النص إذ يفصح عن طبيعة الدعوة،فانه يفاجئ القارئ مرة أخرى من خلال لعبه الحر باللغة،فتكون الدعوة إلى وجبة أخطاء كاملة، وليس إلى وجبة طعام،حيث اعتاد التركيب التقليدي على الربط بين المفردتين. لكن أهي أخطاؤه هذه التي يعترف بها أم هي أخطاء اكبر من كونها فردية ذاتية، بدليل تنكيرها في السطر الثالث لشموليتها وكونها وجبة كاملة، وبدليل كثرة الكلاب،التي تناهبت القميص ، فهل كان القميص متناصا مع قميص ذلك البرئ الذي سجن بمزاج عاشقة مذنبة..؟ وما أكثر المذنبين غير العشاق في ديوان الحطاب،بحيث نجد الشاعر يعمل بمثابرة،وتنويع من اجل تعريتهم وفضح الجرائم،التي ارتكبوها بحق وطنه وشعبه:

ادفعوا عني أبو غريب قليلا..

أريد أن أمدد قلبي..ص٨١

إن ما جرى ويجري في العراق من فعل دموي يحتويه الحطاب بين دفتي مجموعته لم يتمكن من استلاب الشاعر/ الإنسان كليا، فالإرادة مضطربة مثل كل شيء ولذلك نجده وسط عذابه دراميا بفن، وآمرا (ادفعوا) بشعرية تضمر معاني شتى حسب علاقتها بمرتكبي الجريمة ودلالة الفعل المقصود من جهة ، ومن جهة أخرى فان الطلب هنا يحتمل التوبيخ واللوم أو الاستهزاء،حين يكون المخاطب عدواً محتلاً، ويحتمل التضرع وطلب النجدة إذ يكون المخاطب مؤازراً، وفي فعل الأمر تكمن إلى جانب الدراما قوة قادرة على المقاومة، وفي ضمير المتكلم – عني – تكمن طاقة الإحساس بعذاب الذات وهي تضمر الجمعي، بإنسانيتها وحساسيتها ومقصدية الدفاع عنها، وفي الصورة الكاريكاتيرية التي يخططها السطر الشعري والتي تعبر عن حدة الاختناق: – ادفعوا عني أبو غريب قليلاً – يُجري التشكيل انحرافاً واضحاً ونحن نقرأ الطلب، فمن يستطيع ان يدفع سجنا كبيراً يُطبق بكوابيسه على الشاعر ، وهو في الحقيقة مطبق على أهله وناس وطنه الأبرياء، حتى كأن الشاعر بحدة شعوره الجمعي صار كل شعبه، إن العبء غير المعقول،الذي يتطلبه هذا الأمر لم يكن من اجل تشويه الحقيقة،التي تكمن في العجز عن زحزحة أي سجن، بل من اجل كشف الجريمة وفضح بشاعتها وتقديمها للعيان بكل فعلها التدميري، فتعرية الطغيان والكشف عن بشاعته،هي أولى خطوات العمل على سقوطه، إذ تنضوي داخل هذا النص مفارقة تختزن حزناً يصل حد الجرح والانكفاء، واختفاء الفاعل في ضمير الجماعة إثارة للبس مؤازر للبس الواقع وإرباكاته وضياع الحقائق فيه، فمن سيدفع (أبو غريب)، هذا السجن الرهيب الذي جرى فيه ما جرى من عدوان على إنسانية الإنسان العراقي وتجريح لشرف كرامته، وكبرياء روحه..؟!ولسجن أبي غريب – هذا المكان المعادي والمهيأ لحبس الإنسان تاريخياً –سطوته وقهره،بحيث لم

تستطع سطوة فعل الأمر المتعدي – ادفعوا – أن تقع عليه فتنصبه مزيحة إياه عن ثقل الواو إلى خفة الإلف (أبا) المفتوحة على الفضاء الحر، ولذلك ظل في النص جاثماً بواوه الأبوية السلطوية الثقيلة بوصايتها وحرصها على إدامة حال الواقع المرير، ورفضها لأي تحول أو تغيير. لكن فعل الأمر ذاته لا يحمل في داخله طلبه في إبعاد السجن حسب، لأنه يوحي بدلالة أخرى مسكوت عنها، إذ ما حجم الاضطهاد الذي مورس ضد الذات الشاعرة،بحيث أدى بها إلى الشعور النفسي الشديد بالحبس وهي خارجه، كما أدى بها الى الإحساس بعجز الإرادة في دفع الأذى عن نفسها مما ألجأها إلى الاستعانة بالآخرين، وكل ذلك يوحي بدوام المعاناة وشدتها وطول زمنها ، لكن إثبات الفعل (أريد) مطلع الجملة الثانية، يمنح تلك الإرادة أملاً بالتحقق، لان هذا التحقق لن يكون إلا بفعل الذات المريدة وليس بفعل الآخر، والفعل – أمدد – يشير إلى انقباض القلب واكتظاظه بمكابدات واقع شديد العذاب، فهل تحول الوطن إلى سجن كبير، أم تحول الوطن إلى قلب معذب ينبض في جسد الشاعر.؟!

ويحاول الشاعر اللجوء الى جماليات الصورة،التي تتشكل في صميم الحرب تخفيفا لحدة الوجع الراكز في الطرف الأول منها لكن الجمال لا يزيد الصورة الا استنكاراً لدى المتلقي، لأنه يضفي على الألم مزيداً من الشعور بالخسارة:

أطفالنا

يلبطون في اليورانيوم

كأسماك زينة ملونة.. ص٩٨

إن ميزة الشعر الحق تكمن في قدرته على تحرير اللغة من قيودها،ومن ارتباطاتها النمطية ما بين الدوال ومدلولاتها،بحيث تصير مهيأة لبث طاقتها الكامنة على التألق بدلالات حرة ، هذا التحرر الذي يمنحها جدة متواصلة عبر الزمن،لأنه يحررها من ثقل المادة، التي تشد الإنسان الى الواقع ويرفعها نحو القيم السامية، ذلك أن إنتاج الفنون هو إنتاج القيم نفسه، والسعي بحثا عن الرفعة الروحية والارتقاء بالإنسان فإذا كانت الحرب وعنفها قد قدمت الإنسان غولاً مفترسا لم تهذبه الحضارة، فان الفن يقدمه مخلوقا ذهبياً ذا ماهية وأصالة متعاليتين،فالإنسان حين يشعر ويتفنن انما يسعى وراء قيمته الخاصة كونه مخلوقا قادراً على اكتشاف منابع اللغة وتوظيف طاقاتها بمهارة خاصة بالشعر وحده(١١). من اجل شفافية تستبطن دواخل الإنسان لترقى بأحاسيسه المرهفة نحو العلى،ولذلك كان الشعر الحق نائياً عن تقديس الشكل، مراهنا على المعادلة الصعبة،التي ظلت حريصة على تحقيق القيمة، والقيمة في الفن تحقق جمالي دامج للشكل بالمضمون، وهي قدرة ذلك التوق الروحي الباطن على منح نفسه للغة،وقدرة اللغة الشعرية على الاستلام والتشكل والتعبير سواء بشعرية المجاز أم بشعرية البساطة والمباشرة،التي تحمل في اشراقها ألق الفن وومض جماله:

أيها المجندون

أحذيتكم تشعرني بالإهانة

فامشوا حفاة

في طرقات

وطني..ص٩١

إنه لا يدخل في الأيديولوجيات ولا في علم السياسة، ولا في تعليل كراهية فلسفة الطغيان التي يصدر عنها المحتل، ولا في الشعور بالرجس من أذاه، لكنه يوحي لنا بكل ذلك من خلال إيجاز مفعم بمشاعر الوطنية والانتماء وتقديس الأرض التي رعت حياته، فالشاعر لا يكره أحداً، لكنه يكره فعل الأذى الذي يصدر عن المؤذي وهو يوقع الدمار به وبأهله، ولذلك يلتفت بشعرية البلاغة وإيجازها الى التنديد بأحذية جند المحتل، لأنها تمثل فعل من ينتعلها عدواناً وانتهاكا. ويبلغ العذاب منتهاه فلا يجد تعبيراً عن ذاته إلا بشعرية المفارقة:

أيتها الحرية..

اطمئني،

إننا نحرز تقدما ملحوظا

في..

الاحتلالْ.. ص٩٠

فهو يُبلِّغ الحرية بأقصى ما تعنيه الفجيعة،حينما يأمرها بالاطمئنان كوننا نحرز تقدما واضحا في الاحتلال، إذ يوغل المحتل بالاستلاب والإذلال، وكسر التوقع هنا هو الذي أعطى المفارقة قيمتها، لأن المتلقي سيشعر بكثير من الأمل المبثوث في الجملة الأولى،وفي الجزء الأول من الجملة الثانية: إننا نحرز تقدماً ملحوظاً، لكن شبه الجملة من الجار والمجرور يتشظى كقنبلة مفاجئة تقلب التوقع في التشكيل رأساً على عقب، وتجعل الصمت سائداً بالسكون المقفلة على اللام الأخيرة، ليكون الصمت تعبيرا عن الحيرة في تحديد الدلالة من جهة، وفي تحديد مَنْ وراء المخاطب المباشر،الذي ينفتح على اكثر من احتمال هو الآخر. لكن الأدعياء بشعاراتهم الكاذبة يظلون كامنين وراء مثل هذه المفارقات الترميزية.

أما القصائد التي وردت مبنية على المفارقة كليا فقد تمثلت بأكثر من نص منها (فايروس) و (حجج) و(اختناق)، حيث يلجأ في قصيدة فايروس إلى مفارقة السخرية بأسلوب عصري منددا بالدولة الجديدة،التي لاتمتلك من مقومات الدولة أية سمة ومستهزئاً بحضارة الفراغ،التي لم تمنح الإنسان غير زيف من الأحلام الكاذبة،التي يراها أمامه عبر ميديا من الصور الصفراء،التي لعبت بأصالة القيمة الإنسانية وحولت حياته من ثقافة الجوهر،ومجتمع الأمن إلى ثقافة الهامش والزبد،ومجتمع الخطر والاستهلاك،ومحو هوية الإنسان،وتغييب قيمة العمل،والتحقق الخلاق:

اختر حلمك بالريموت

فالدولة..

جزء من تسهيلات الدولة للشعب

سجلت الأحلام على دسك

....

في القاموس

أضيف التعريف التالي للكابوس:

حلم صنّعه الأطفال

فهاجم دسكات الدولة

كالفايروس

ما تخشاه الدولة

ان

يصبح

ناموساً.. ص٢٤

فبدلا من تحويل الحلم إلى حقيقة بالإرادة،والعمل يتحول الحلم إلى دسك متغير سريع المحو بلمسة واحدة، حلم قابل للتبديل وبعيد عن الحقيقة، لكن الكابوس الذي ابتكره الأطفال،الذين يشكلون طاقة المستقبل سيظل بالمرصاد،لتشوهات الدولة،وانحرافها،ليحطموا بفايروس إرادتهم دسكاتها المزيفة ويمحوا أقراص وعودها الكاذبة،لأنها وعود المحتل.

وتنبني قصيدة (حجج) على مفارقة مرة تعلن عن ضياع أمن الإنسان واستقراره، إذ تتواصل القصيدة في بناء هيكلها على شكل أحلام متتالية يبدو معظمها مشروعاً، ومن حاجات الإنسان المعاصر الأساسية من اقراص سي دي وتلفاز ملون وافلام ممنوعة، ويحرص الشاعر على تدوينها بالحرف الانكليزي كما بثتها أمريكا للعالم ، لكن استدراك الشاعر ب(لكن) وسط النص يعلن عن بطلان هذه الاماني بسبب فساد آليات المعاصرة الآتية من الغرب، وخراب أدواتها،واستنفاد طاقتها وفشلها الذريع في تحقيق أي خدمة لأنسان هذا العصر، لأنها بكل التقنيات المبهرة،التي زوت حياته لم تدعه يستمتع بها كونها حرمته الامن وسلام الروح، وهددته بعقر داره، وتأتي الضربة الأخيرة لتعلن عن مفاجأة أخرى تؤكد عجز كل هذه الاحلام عن التحقق في جملة واحدة:

فأنا،

أصلاً، لا أملك بيتاً.. ص٥٠

إذ تقوم هذه الجملة بهدم كل مابنته الجمل السابقة،التي شكلت النص من أحلام، وليقوم هذا الهدم بعمل ستراتيجي في القصيدة يتمثل بالتحويل الابداعي/ الدلالي،الذي ترتكز عليه الخبرة الفنية والجمالية معاً، فهذا الهدم لا يتم من اجل تحقيق لعبة لغوية بحتة، لكنه يقوم بمهمة الكشف عن أمر إنساني بالغ الخطورة والاصرار على تعريته وفضحه، وكيف للإنسان المعاصر أن يمتلك بيتاً،وهو يعيش وسط الخراب مفتقداً أبسط متطلبات الحياة الآمنة والانسجام الروحي، وهو مهدد بالعراء والتشرد والفقدان جراء الصواريخ والاجتياحات والمداهمات، وجراء السجون والتعذيب وغياب الانتماء بسبب الضياع الشامل لجوهر القيم، إنه ينفي المادي المحسوس،وهو يريد من ورائه المعنوي المغيّب،ولذلك جاء الضمير (أنا) مستوحداً يفصله عن البيت لسانيا في التركيب فاصلة وفراغ كبير، وتأكيد لغياب البيت (أصلاً) وفارزة أخرى، ثم يأتي النفي سابقا الفعل المضارع تعبيراً عن نفي الأمان في الزمن الحاضر كله، إذ تكون الأحلام كلها باطلة بعدم وجود البيت،كونه مركز الحلم وحاوي الحياة،ومنقذ الإنسان من التفكك والتشتت والضياع،كما يؤكد باشلار.

كذلك بنيت قصيدة تحوطات على المفارقة الكلية:

في مقبرة سرية

مقبرة قرب القصر

تماما قرب القصر

في الدرب المتعرج

بين هزائمنا وأغاني النصر

نبتت بضع شجيرات

أصدرت المنطقة الخضراء

إلقاء القبض عليها

قال الناطق:

قد يستعملها الأموات

عصيّ تظاهرات.. ص٧٥

في هذه القصيدة المبنية على المفارقة أيضاً، وفضلاً عن تمركز المفارقة في القفل، إلا أن مفارقات أخرى جزئية تتشكل داخل النص معززة المفارقة الأخيرة، ففي اجتماع الهزائم وأغاني النصر مفارقة، وفي إصدار الأمر بإلقاء القبض على الشجيرات مفارقة، وبدل الأمل بإثمار الشجيرات يتم قطعها، ومفارقة أخرى بين المنطقة الخضراء وقطع الخضرة،إذ تنحو دلالة المفارقة نحو تشويه خضرة المنطقة بقبح فعل حكامها،أمام جمالية الخضرة المضمرة في الشجيرات اليافعة، وأخرى في الخوف من نهوض الأموات للاحتجاج على شرور حكام المنطقة غير الخضراء، وفي كل ذلك تتباين أنواع المفارقات،فمنها اللفظية البلاغية، وفيها ما هو للسخرية، ومنها التشويشي الذي يخفي وراءه بعداً يوحي بالورطة الفادحة،التي تكمن وراء زبائن المنطقة الخضراء،ومدى ذعرهم من الأموات فكيف بهم مع الأحياء، وفي كل ذلك يتجلى عمق الدلالة وتحقيق مهمة اللغة الشعرية،التي لا تسلك لتحقيق هدفها طريقاً أحادياً وواضحا، بل هي تذهب اليه من طرق خفية، وتلك مزيتها الأولى.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن السرد كان مؤازراً لتشكيل مفارقة الحطاب أكثر الأحيان،حيث أضفى التداخل الاجناسي على النص الشعري ومفارقاته بعداً فنياً آخر، مؤكداً أن الفن مفعم بحركية التوثب لا يمكن لحدود أن تحده، وتسقط القيود حالما تُداهم بعنفوانه، وأن الفنون والآداب تتسم بالمرونة، ولذلك فهي كثيرة التراسل مع بعضها، ودائمة التضايف حتى غدا النص الذي تتداخل فيه أنواع وأجناس متغايرة في رأي بعضهم هو من إبرز منجزات الحداثة، لأن الطرائق التي تنتج على وفقها النصوص وتُستقبل، ويتم تداولها تخضع لعملية متواترة من التحول والصيرورة، فالضغوط المستمرة، التي تمارسها الافكار بالخلق والابتكار والذوق ومتطلبات المتلقي تؤدي إلى تعديل وتطوير هذا الدور باستمرار (١٢).

وتجدر الإشارة كذلك إلى أن تشكيل صورة الحطاب هو الآخر يحتاج لوقفة، لأنه يتسم بنوع من الدهشة، التي تفاجئنا بين اللذة والنشوة وكثيراً ما توقظ فينا طفولتنا، التي علاها صدأ الموت وجروح الانكسارات:

لكني

يقظ "كالعكازْ..

أتساءلُ:

في دائرة الأسرار المفضوحة

من سوّاني، أرجوحة

تضرب في التيه عصايَ

كأني أُمسك قلب الليلِ

بكف مفتوحة.. ص٤٧

إن الإمساك بقلب الليل بكف مفتوحة يذكرنا بمحاولة الشاعر القديم في القبض على الماء، وهو يسعى لوصال الحبيبة التي تتسرب دوماً، مؤكداً انتصار الأنوثة وانسيابها وخلودها بالخصب والانتشار، ويحفل الديوان بالتشكيل الصوري والمفارقي، فهو يحفل بشعرية البساطة الممتنعة، التي تنثال بهدوء وعذوبة، تصل حد المباشرة، التي تغذيها إشراقة الشعر:

أهلنا يسقطون

وقوفاً

ولا ينحنون

سوى لالتقاط حجر.. ص ٥٧.

حيث تتكثف الشعرية في مفردتي (التقاط حجر) حيثُ تكتنز الحجر بالقوة المستمدة من المقدس الذي كانته في الجاهلية، إذ صُنعت الآلهة من الحجارة، ليلوذ الإنسان بقوتها من ضعفه وحيرته أمام كوارث الحياة والطبيعة، ولذلك فهي تضمر القدرة على المقاومة، لاحتوائها الزمن الأزلي في تشكلها، حتى نسبت الثورات والانتفاضات إليها، وحين تغيب أو تنسحب كل أنواع الانزياحات تبقى إشراقة الشعر قائمة على الرؤيا، وعلى شعرية القيمة الإنسانية الحافلة بألمها وحزنها وحلمها معاً:

مختنق، مختنق، مختنق

عشر رئات لا تكفيني..

....

النجدة

أل.. نج.. د.. ة

من ينقذني الليلة

من بلطة طفل مجنون

يتمرد في أعماقي الآن.. ص٤٥

هكذا ببساطة المتمكن يتنقل الخطاب بين مكونات اللغة، من أقصى الفنية إلى أبسطها تعبيراً عن المحنة، وهو يطرح ألمه وعذابات شعبه في حركات قلقة ومتوترة حد الاختناق، لكنها حركات مؤدية لا تحجب الرؤية، ولا تدخل في الضباب، كونها تمتلك موقفها من كل ما ترى، لأنها تعيشه بوعي وتدرك مسبباته وما سيؤول إليه.

أخيراً، يتمكن الديوان بإصرار فني من التعبير عن بعثرة حياتنا وأحزاننا تماماً بكثرة الأشكال، التي اعتمدها وتنوعها، وكثرة المرجعيات التاريخية والمعاصرة، كثرة لافتة، مع أن من مهمات الشعر، حسب هاوسمان تنظيم أحزان العالم، لكن الشاعر وجد بصدقه أن أحزان وطنه اليوم غير قادرة على التنظيم، فأطلق العنان للموهبة وصدق التجربة، ونار المعاناة، كي ينشر عذابنا بوحاً ينبض بالوجع والانتماء. وعلي أن انتهي بواحدة من المفارقات الأجمل في الديوان، حين يخاطب الشهيدة أطوار بهجت، المرأة الشجاعة، والشابة النبيلة، التي أعلت الحقيقة في مصلحة وطنها ووحدة شعبها، على حياتها اليافعة، وأحلامها، وأمانيها، ومسؤولياتها الشخصية:

وماذا في رحيلك يا قديسة:

عينان خضراوان

واحتاجهما الله

لإضاءة ليل الجنة

فارفعي أطراف كفنك وأنت تمشين على الماء

إني أخاف على النجوم أن تبتل.. ص١١٩

فأي حزن صوفي هذا! وأي أسى شفيف مقدس! وأي عذاب يشتعل بالهمس ويكمن في أعماق لغة تتلظى بتجربة إنسانية شديدة المرارة. أهي أفروديت آلهة الحب والجمال عند الإغريق، التي ولدت من أعماق موج البحر، وظلت ترمز عندهم للقوة التي لا تقاوم، ولتوهج المشاعر؟ أم هي أوفيليا التي انتحرت بالماء حباً؟ وكانت وحياً فنياً لأكثر من أديب وفنان أوربي. أم هي تلك الصوفية، التي تمشي على الماء، كما مشى أجدادها المتصوفة من قبل، بشر بن الحافي وسهل بن عبد الله؟ أم هي ليلى العامرية التي استشهدت بوجد حبها؟ ولعلها في استشهادها استعادت تشكيل ذاتها المرهفة، من صدق أولئك المريمات الشهيدات جميعاً، مع إحالتها على سيدنا الخضر، الذي تُنذر له الشموع في مواسمه، لتُطلق على سطح الماء، كي تلتقيه فجراً، وهو الحي في التراث الشعبي، وفي مخيلة الناس الذين يعلّقون على حضوره أمانيهم وأمنياتهم العصية، كما أن أطوار بهجت ستظل حية بالشهادة، من أجل الحقيقة وفداء الوطن، والإخلاص لمبادئها، التي افتدت قضية شعبها العادلة.

الهوامش والمصادر :

١- نظرية المفارقة، خالد سليمان، مجلة أبحاث اليرموك، العدد ٢، ١٩٩١، ٦٥-٦٦.

٢- النقد العربي، نحو نظرية ثانية، د. مصطفى ناصف، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٠، ١٢٠.

٣- نظرية المفارقة، مصدر سابق ، ٦٠ – ٦١.

٤- المفارقة وصفاتها، (موسوعة المصطلح النقدي، ١٣) دي سي ميويك، ترجمة. د.عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط٢، ١٩٨٧، ٢٩.

٥- المفارقة، نبيلة إبراهيم ، مجلة فصول العددان ٣-٤ / ١٩٨٧ --- ١٣٢ ومصادرها.

٦- المصدر نفسه، ١٣٤ ومصادرها.

٧- دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٨.

٨- من تجليات الخطاب الأدبي، قضايا تطبيقية، دار قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، ط١، ١٩٩٩ ، ١١٣.

٩- نظرية التلقي، مقدمة نقدية، روبرت هولب، ترجمة د.عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط ١ ، ١٩٩٤،٣٥١.

١٠- المفارقة، نبيلة ابراهيم، مصدر سابق، ١٣٢ ومصادرها.

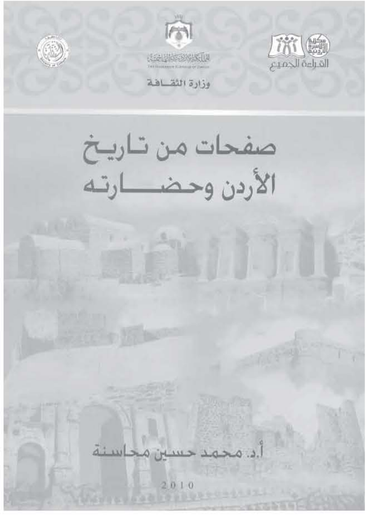
١١- القيمة والمعيار، مساهمة في نظرية الشعر، يوسف اليوسف، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط٢، ٢٠٠٣، ٣٣، ٣٤.

١٢- الأجناس الأدبية من منظور مختلف، خلدون الشمعة، المجلة العربية للثقافة، العدد ٣٢ / ١٩٩٧، ١٢٩، ١٣٥

نافذة على التراث:

قراءة في كتاب: صفحات من تاريخ الأردن وحضارته

يوسف الغزو



بين يديّ القراء ومن خلال مكتبة الأسرة الأردنية، كتاب قيم للأستاذ الدكتور محمد حسين محاسنة، يتحدث عن "صفحات من تاريخ الأردن وحضارته"، وقد وصفها أحد المستشرقين، بقوله:"الأردن متحف كبير للآثار... والآثار هي دليل الحضارة... ودليل على أهمية موقعه وجغرافيته ومناخه... دليل على اهتمام الأمم القوية فيه منذ القدم...".

وقد استطاع معدّ الكتاب أن يطوف بنا عبر العصور... منذ العصور الحجرية الأولى التي تعرف باسم العصر الحجري القديم "الباليولني"، والذي يرجع إلى بداية قدرة الإنسان على استخدام الأدوات الحجرية، وتعود إلى مليون ونصف من السنين... هذا العصر الذي استمر أحقاباً طويلة، أمكن تحديد نهايتها بـ ١٥٠٠٠ قبل الميلاد. وخلال هذه الأحقاب تمكنت الحفريات، التي تمت سنة ١٩٥٥ من العثور على مواقع تعود إلى ذلك العصر، منها:"موقع في الجفر، وآخر في وادي الحارث وثالث في الخناصري".

وإذا ما طوينا السنين، فإننا نقترب من العصر الحجري الوسيط "الميزوليني" من ١٥٠٠٠ ق. م - ٨٥٠٠ ق . م، وهو العصر الذي حدثت فيه نقله من نوع ما. من الصيد وجمع الطعام، إلى الإنسان المنتج له، من خلال زراعة بدائية... وموجود على أرض الأردن مؤشرات من تلك المرحلة، مثل: عمان، ومؤاب، وكفرخل، وبالقرب من جسر دامية، حيث بدأ الإنسان في نهاية ذلك العصر عملية

كاتب وروائي من الأردن.

تدجين النباتات والحيوانات. فعرف الحبوب والبقوليات، مثل: القمح والشعير والبازيلا والفاصوليا والعدس... وأتم هذه العملية في بداية العصر الحجري الحديث "البنوليني" ٨٥٠٠ ق. م - ٤٠٠٠ ق. م، ويطلق على هذا العصر مرحلة ما بعد الفخار. إذ تعددت الأدوات، التي استخدمتها القرى الزراعية، الأكثر تطوراً من الماضي... ومنها: أدوات بدائية، وأخرى مصنوعة من "السبج"، ومن البازلت، ومن العجينة البيضاء، والحجر الجيري والعظام. وعثر على بعضها في مواضع أردنية، منها: تل أبو الصوان، وعين غزال، والبيضا.

وتتوالى صفحات الكتاب لتمر بنا عبر العصر النحاسي ٤٠٠٠ ق. م - ٣٢٠٠ ق. م ومن أهم نماذج ذلك العصر ومواقعة منطقة "تليلات الغسول إلى الشمال الشرقي من البحر الميت ... وقد تطورت في هذا العصر صناعة الفخار وشويها في النار وصناعة أشكال وزخارف ذات رسوم هندسية ونجد الأردن حاضراً عبر هذه العصور بكثافة من خلال حفريات قام بها باحثون مختصون وتمكنوا من قراءة وتحليل رموزها ووضعها في إطارها التاريخي الصحيح.

ونبقى مع الصفحات الأردنية التاريخية والحضارية لنعبر معها إلى العصور "البرونزية" وهي كذلك كالحجرية تقسم إلى ثلاثة عصور: القديم ٣٢٠٠ ق. م - ٢٠٠٠ ق. م والوسيط ٢٠٠٠ ق. م - ١٥٥٠ ق. م والحديث ١٥٥٠ ق. م - ١٢٠٠ ق. م ولابد أن نربط هنا ما تم من إنجازات على أرض الأردن في كل عصر ... ففي القديم بنيت المدن فوق المرتفعات وزرعت أشجار الزيتون والكرمة ... وتطورت صناعة الفخار ... ومن المدن الأردنية التي تعود إلى ذلك العصر تل الحصن وتل مرقاب وتل الأربعين وكفر راكب.

أما في العصر البرونزي المتوسط فقد عرفت الكتابة ... وبدأ الإنسان الأردني باستخدام الحيوانات للعمل ... وأنشئت طريق تجارية آمنة بين الأردن ومصر ... واستخدمت كهوف طبيعية لدفن الموتى ... وكانت توضع مع الميت أدوات فخارية ومعدنية أو حجرية ... أما في العصر الحديث فقد قام الفرعون المصري "سيتي الأول" بغزو المنطقة ووصل إلى الغور الأردني وتم رده على أعقابه.

ولما كانت تلك الصفحات الدالة على أهمية الأردن ومكانته قد بدأت منذ القدم ... فلا بد أن تستمر وتغدو أكثر وضوحاً عندما ندخل إلى العصر الحديدي والذي تتضح فيه ملامح أقدم السكان الذي استوطنوا الأردن وهم الأدوميون الذين استوطنوا الجنوب، وامتد نفوذهم إلى العقبة ورأس النقب ... وكانت عاصمتهم مدينة "بصيرة". وجاء بعدهم المؤابيون والعمونيون وصولاً إلى دولة الانباط العربية وهنا يصبح المؤرخ أكثر دقة ووضوحاً فيذكر تاريخ قدوم الأنباط كعرب رحل في البداية وظلوا يسكنون الخيام حتى القرن الرابع قبل الميلاد ثم عرفوا نوعاً من الاستقرار وتميزوا عن البدو باقبالهم على التجارة ... وهم عرب افحاح امتدت فترة ازدهار حضارتهم من سنة ١٦٩ ق. م إلى سنة ١٠٦م. وظهر منهم عدد من الملوك العظام كان لهم في ذلك الزمن شأن ودور كبير ومن أشهر ملوكهم الحارث الرابع.

وبمضي بنا الكاتب عبر هذه الصفحات ليصل إلى الغساسنة ... ثم الموجات التي جاءت قبلاً إلى الأردن غازية وهم الأشوريون ... ثم البابليون ... ومن بعدهم الفرس ثم اليونان ثم الرومان وصولاً إلى الأردن في العصر الإسلامي فيذكر الكاتب صفحات ربما لا يعرفها القارئ العادي عن

تحركات المسلمين باتجاه شرق الأردن في عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم. إذ أن السائد هو أن معركة مؤتة هي المحاولة الوحيدة التي قام بها المسلمون في عهد رسول الله .... إلا أن تلك الصفحات قد بينت بوضوح وبالأسماء والتواريخ تلك التحركات الإسلامية باتجاه الأردن. فقد بدأت تلك التحركات منذ السنة السادسة للهجرة والتي جاءت لحماية طرق التجارة.

وفي السنة السادسة للهجرة كذلك بعث رسول الله صلى الله عليه وسلم عبد الرحمن بن عوف إلى قبيلة كلب في دومة الجندل ... وأوصاه أن يدعوهم إلى الإسلام ... فذهب عبد الرحمن ودعاهم إلى الإسلام لثلاث أيام متواصلة إلا أنه لم يسلم منهم إلا أميرهم "الأصبع بن عمرو الكلبي" فأسلم بعض قومه وآثر آخرون دفع الجزية ... وفي السنة الثامنة للهجرة أرسل رسول الله: كعب بن عمير الغفاري ومعه خمسة عشر رجلاً إلى ذات اطلاح بين الكرك والطفيلة يدعوهم إلى الإسلام ... وقتلوا جميعاً ... كل هذا قبل مؤتة التي يعرف مجراها الجميع. أما بعد مؤتة فقد أرسل رسول الله عمرو بن العاص على رأس حملة مكونة من ثلاثمائة رجل وجلهم من كبار الصحابة وفيهم: صهيب بن سنان وسعد بن أبي وقاص واسيد بن الحضير وعباد بن بشر وسعد بن عبادة ... ثم جاءه مدد على رأسه أبو عبيدة عامر بن الجراح وفيهم أبو بكر وعمر ... وقامت السرايا بواجبها وطافت بالمنطقة داعية إلى الإسلام تارة ومقاتلة تارة أخرى ثم عادت إلى المدينة ... وهذا يدل على اهتمام رسول الله ومعرفته بأهمية ارض الأردن ودورها في نشر الإسلام وحماية الطرق التجارية ... وعندما ولي أبو بكر الخلافة أنفذ بعث أسامة ... ثم سير الجيوش وعبر الأردن مع بلاد الشام جميعها إلى حمى الإسلام العظيم ... وكان له دوره الفاعل في العهود الإسلامية جميعها: الرشيدي والأموي والعباسي والفاطمي والمملوكي والعثماني ... ويذكر المؤلف بالتفصيل دور الأردن في العصر التركي الذي تخلله من ١٨٣١ إلى سنة ١٨٤٠ فترة الحكم المصري من قبل إبراهيم باشا ... ثم يذكر ثورة الشوبك والكرك والأسس الإدارية التي وضعها العثمانيون لإدارة البلاد وتعيين حكام عليها من قبل سكانها الأصليين أما فيما يتعلق بالتنظيمات فيذكر المؤلف:

"ولم يشعر أهل شرق الأردن بأثر التنظيمات العثمانية التي بدأت في عهد السلطان عبد الحميد كما لم تدخل الإدارة الحديثة إلى البلاد إلا في بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي عندما تألف لواء عجلون. وعلى اثر صدور التنظيمات أصدرت الدولة العثمانية قوانين متعددة منها:

١. قانون الأراضي سنة ١٨٥٨م

٢. قانون الطابو سنة ١٨٥٩م.

٣. قانون الولايات سنة ١٨٦٤م.

ويصل الكاتب إلى الثورة العربية الكبرى فيذكر خلفياتها ... وعوامل قيامها وأهدافها والظروف التي مهدت لمراسلات الحسين - مكماهون ... ثم أحداثها وكذلك الانقلاب عليها من قبل القوات المنتصرة: وهي بريطانيا وفرنسا ثم يتحدث عن نتائجها إذ يذكر المؤلف أن الثورة لم تكن ضد الأتراك وحسب ولكنها كانت ثورة ضد الاستبداد والاستعباد ضد قوى الشر والاستعمار ...

الخ" ويذكر المؤلف أن أهم نتائجها كانت قيام أول مملكة عربية مستقلة في التاريخ الحديث وهي الملكة العربية الهاشمية في الحجاز والتي اعترفت بها روسيا دون تحفظ ... بينما أضطرت بريطانيا وفرنسا إلى التعامل معها حسب الظروف ... وحينما يصل الكاتب إلى ظهور الدولة الأردنية فإنه يتحدث قليلاً عن الأردن قبل تأسيس الإمارة ثم تأسيسها واستقلالها وظهور المملكة الأردنية الهاشمية وملوكها منذ عبد الله الأول المؤسس والدستور الأردني والحياة النيابية في شرق الأردن ثم يسهب الكاتب في الحديث عن الجيش الأردني الذي هو رمز عزة وفخار هذه الأمة ... ثم يصف رأيتها وشعارها وتسيدها الوطني ثم يذكر العوامل والظروف التي أدت إلى حرب ١٩٤٨ ... ودور الملك عبد الله الأول بن الحسين المؤسس في نصحه لأمته ... ورؤيته الثاقبة عبر الزمن ... ووعيه المطلق بكل الظروف السائدة .... وبطولات الجيش العربي الأردني التي تمكنت من إنقاذ مناطق واسعة من فلسطين من براثن اليهود ومنها القدس.

ثم يصل المؤلف إلى حرب حزيران ونتائجها، ومعركة الكرامة ... ورحيل جلالة الملك الباني الحسين وتسليم الراية إلى نجله الأكبر جلالة الملك عبد الله الثاني بن الحسين الذي يذكر المؤلف موجزاً عن حياته وتدرجه في الرتب العسكرية بالجيش العربي الأردني ... ومسيرة جلالته المكملة لخطى والده العظيم ... ثم يتطرق الكتاب إلى النقد الأردني في عهود مختلفة مع صور للقطع والمسكوكات النقدية.

وفي الفصل السابع وقبل الأخير من الكتاب يتحدث المؤلف عن الحياة الثقافية والتعليم في الأردن ويقسم إلى أربعة أقسام:

١. من صدر الإسلام حتى منتصف القرن السادس الهجري ١٢ ميلادي.

٢. في العصرين الأيوبي والمملوكي.

٣. في العهد العثماني: من بداية العصر العثماني حتى القرن التاسع عشر ... وفي القرنين التاسع عشر ومطلع القرن العشرين.

٤. في عهد الدولة الأردنية الحديثة.

ويتحدث عن المدارس الحكومية والابتدائية والتعليم الخاص والأشراف على التعليم ... والتعليم منذ عهد الإمارة وحتى اليوم.

أما الفصل الثامن والأخير فهو يتحدث عن مدن ومواقع أردنية، مدعمة بصور لأهم معالمها التاريخية ومنها عمان وجرش ومادبا وأم قيس وأم الجمال ... وكذلك عن العمارة النبطية والآثار الأموية وأهم القلاع الإسلامية.

هذا عرض وتحليل طفيف لبعض مضامين هذا الكتاب الذي أختتمه بذكر عدد من الركائز الأساسية التي تنهض بالكتاب وتضعه بين عدد من المؤلفات والوثائق التي تؤرخ للأردن الحديث وتظهر أصالته وعراقته منذ القدم وحتى يومنا هذا.

١. سلاسة البحث وتدرجه عبر الزمان والمكان عبر التاريخ والجغرافيا على نحو يرسم صورة واضحة ذات فائدة للباحثين ومحبي الإطلاع على التاريخ ... فهو والحالة هذه يقدم المعرفة والثقافة في آن واحد.

٢. قدرة الكاتب على تجسيد الكيان الأردني عبر تيارات وأحداث عامة تشمل بلاد الشام أحيانا ... والعالم العربي أحياناً ... والعالم كله في بعض الأحيان ... فنرى الحدث عاماً شاملاً. ثم نرى بعد قليل علاقته في الأردن وذكر الأمكنة والمواقع التي تمثل العصور الحجرية والنحاسية والبرونزية والحديدية ... من داخل الحدود الأردنية سواء في الشمال أو الجنوب أو الوسط ... فيخيل للقارئ أنه يقرأ تاريخ بلاد الشام كلها ولكن الأردن يتميز بينها على نحو يؤكد خصوصية البحث وعلاقته بالأردن.

٣. تضمن الكتاب معلومات جديدة لبعض الأحداث التاريخية التي يجهلها القارئ ... وعلى سبيل المثال فإن القلة القليلة من الناس كانوا يعرفون أن عمرو بن العاص قد جاء على رأس ثلاثمائة رجل مكلفاً من رسول الله صلى الله عليه وسلم لاستطلاع أمور الجارة الشمالية ودعوة أهلها إلى الإسلام وفرض هيبة الدولة الإسلامية الناشئة في المدينة ... ثم أمداده بمجموعة أخرى فيها أبو بكر وعمر وعلى رأسهم أبو عبيدة عامر بن الجراح .. وأن عمرو بن العاص قد ظل أمير للمجموعة الجديدة رغم حداثة عهده بالإسلام.

٤. غطى الكاتب مرحلة الحكم التركي للبلاد منذ سنة ١٥١٦ ... وكيف تم دخول القوات العثمانية وكيف رحب بها سكان البلاد الأصليين باعتبارهم يدينون مثلهم بالإسلام ... ثم يتطرق البحث في تلك المرحلة إلى كثير من الجزئيات المتعلقة بالسناجق والأمراء والحكام والأحوال الاقتصادية ... والقوانين الخاصة بالضرائب والأراضي والطابو.

٥. استطاع الكاتب أن يوائم بين الظروف السائدة قبيل قيام الثورة العربية الكبرى ... وبين الثورة نفسها ... فبين خلفياتها وعوامل قيامها وأهم المعارك التي خاضها وخلصت البلاد والعباد من الحكم العثماني الدموي في دمشق والكرك والشوبك ... وبين أن القوات العربية كانت تتقدم حتى وصلت إلى دمشق ثم إلى حلب دون مساعدة من الإنجليز والفرنسيين إلا في أوقات قليلة.

٦. تحدث الكتاب عن الدولة الأردنية الحديثة ومؤسسها الملك عبد الله الأول بن الحسين وصولاً إلى عبد الله الثاني بن الحسين مبينا شعارها ورايتها ونشيدها الوطني وحروبها إلى جانب أشقائها العرب.

٧. زين الكتاب بصور لمواقع أثرية في عدد من المدن الأردنية منها عمان وجرش ومادبا وأم الجمال وأم قيس ... وكذلك بصور للقصور والقلاع التي تؤشر بكل وضوح إلى المكانة التاريخية للأردن عبر كل العصور.

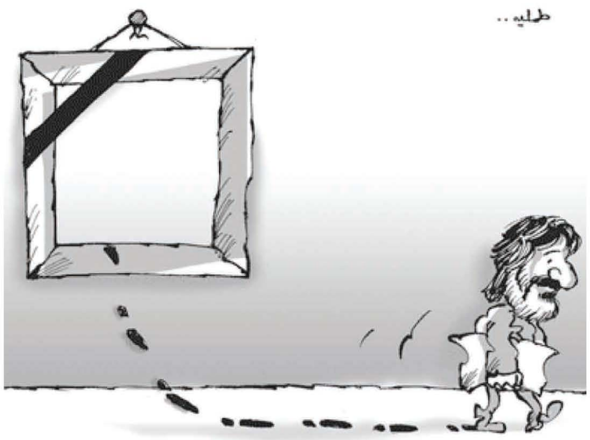
وأخيراً فإن هذا الكتاب هو وثيقة تاريخية هامة من اتكات على عدد كبير من المصادر والمراجع التي لا يتطرق إليها الشك ... ليكون إضافة نوعية إلى الكثير من الكتب التي سطرت حول الأردن ورسالته النابعة من رسالة الثورة العربية الخالدة.

أفكار

ملف العدد:

الأدب الساخر في الأردن

إعداد وتقديم: د. جمال مقابلة



الأدب الساخر

سخرية الكائن وكينونة السخرية

د. جمال مقابلة

ربما يتّصل وجود الأدب الساخر ببدايات الفنّ الغائرة في التاريخ، فمن اللحظة التى بكى فيها الإنسان وجوده ومكابدته غلّف ذلك بفكاهة وسخرية تدفع عنه ثقل لحظة الوجود القاسية؛ لأن الضحك –وهو المحرّض على السخرية – طبيعة إنسانية كما البكاء. ولعلّه ما زال إلى الآن يكابد ذلك الوجود بمسحة من الفكاهة، وحالة من السخرية؛ الفرحة حينًا، والسوداويّة في أكثر الأحيان.

فمنذ اليوم الذي اكتشف فيه الإنسان حاجته إلى التعبير عن الذات بوسائط الفنّ المتعدّدة، ومنذ ذلك اليوم الذي اتّخذ فيه من اللغة أداة للإفصاح، وطريقة للتواصل، سبق إلى أداته تلك سوء التوصيل جهلاً أو قصدًا، أو قُل: انحرف عن أصل التواصل عجزًا أو مكرًا، فأضحك وأبكى ببلاغة واعية أو ببلاهة حمقاء في الحالين معا.

لقد صار الفنّ بعامّة، والأدب منه على وجه الخصوص، عبر تاريخه الطويل، في جوهره وكنه وجوده، محاكاة -للمثال أو الواقع في الوجود أو الذات-، وتعبيرًا عما يجيش في النفس، وخلقًا جديدًا لما تراه الذات في واقعها من أعاجيب، وانعكاسًا أمينا للواقع المادي المعيش والملموس، وأمكن أن يكون الفنّ، بذلك كلّه، لعبًا بامتياز كما يرى الفلاسفة الألمان من أمثال)كانت(و)شيللرو(غادامير) (١)، واللعب هو ذلك المضمار الفاتح الشهيّة لكل تهكّم وسخرية في هذا الوجود الذي يقوم في جوهره على المفارقة الكونيّة الكبرى بحسب فهم الفيلسوف الوجودي (سورين كيركيجارد) لها.

لا أريد في هذا السياق أن أدخل في تعريفات الأدب الساخر [أو أدب الفكاهة والتهكّم والهجاء والتندّر والهزء والضحك والتعريض والدعابة والاستخفاف]، ونشأته وأساليبه وأنماطه وأهدافه ودوافعه(٢) فهي تتداعى إلى الذهن وتتداخل لتعلن عن تلك الأصالة البادية فيه، والمؤكّدة انتشاره بين جميع الشعوب، وفي كل الآداب دون استثناء.

فالأقوال القديمة الساخرة، الشذريّة الطابع، ترقى إلى ما قبل اجتراح الكتابة، ولعلّها تسبق في وجودها بدايات الشعر بكثير، فلا ندري على وجه التحقيق متى بدأت

باحث وأكاديمي من الأردن.

النوادر والنكات بأنواعها بين بني البشر، وهذه النكات هي من جذور الأدب الساخر لا مراء في ذلك، ولعلّها كانت من ركائزه المتينة على الدوام.

ونحن نعلم أنّ الكوميديا اليونانيّة -وهي في جوهرها (استعراض ماجن)- هي أدب سخرية بامتياز، وأنّ (أرستوفانيس) كتب نصًّا نقديًّا ساخرًا هو «الضفادع» في القرن الخامس قبل الميلاد، ويعدّ هذا النصّ من أهمّ النصوص الساخرة وأبرزها على الإطلاق إلى الآن.

ولو رحنا نتتبّع هذا النمط من الفنّ لوجدناه ملازما لخلق الإنسان ووجوده الأوّل، ولعلّه يدخل في صلب معتقده الديني ومفهومه عن القوى العليا للكون، فلا غرابة في أن يرى الإنسان المصريّ القديم مثلاً أنّ الإنسان مخلوق في أصله الأوّل من ضحكة الإله «يقال إنّ المصريين القدماء كانوا يعتقدون أنّ العالم خلق من الضحك، فحين أراد الإله الأكبر أن يخلق العالم أطلق ضحكة قويّة، فكانت أرجاء العالم السبعة، ثم أطلق ضحكة أخرى فكان النور، وأطلق ثالثة فكان الماء، وهكذا حتى خلق الروح من الضحكة السابعة»(٣).

بعد هذا الأمر لا نجد استهجانًا أن يقول الكاتب الإنجليزيّ (جورج برنارد شو): «الدنيا إحدى نكات الله»(٤) وإذا كان القرآن الكريم ينفي هذا الأمر بصورة صريحة عن الله -عزّ وجلّ- فيرد فيه نفي اللعب عن خلق الله السماوات والأرض وما بينهما، حيث يقول الله تعالى: (وما خلقنا السماء والأرض وما بينهما لاعبين، لو أردنا أن نتخذ لهوًا لاتّخذناه من لدنّا إن كنّا فاعلين) [الآيتان ١٦-١٧ من سورة الأنبياء] (وما خلقنا السماوات والأرض وما بينهما لاعبين، ما خلقناهما إلا بالحقّ ولكنّ أكثرهم لا يعلمون) [الآيتان ٣٨-٣٩ من سورة الدخان] فإنّه؛ أي القرآن الكريم، ذاته قرّر اللعب واللهو — أو اللهو واللعب، وربما أضاف الزينة ومتاع الغرور- وصفًا في حقّ الحياة الدنيا من موقع الإنسان ذاته في أكثر من سورة؛ فقد جاء فيه: (وما الحياة الدنيا إلاّ لعب ولهو وللدار الآخرة خير للذين يتّقون أفلا تعقلون) [الآية ٣٢ من سورة الأنعام]؛ (وما هذه الحياة الدنيا إلاّ لهو ولعب وإنّ الدار الآخرة لهي الحيوان لو كانوا يعلمون) [الآية ٦٤ من سورة العنكبوت]؛ (إنّما الحياة الدنيا لعب ولهو وإن تؤمنوا وتتّقوا يؤتكم أجوركم ولا يسألكم أموالكم) [الآية ٣٦ من سورة محمد]؛ (اعلموا أنّما الحياة الدنيا لعب ولهو وزينة وتفاخر بينكم وتكاثر في الأموال والأولاد كمثل غيث أعجب الكفّار نباته ثمّ يهيج فتراه مصفرًّا ثم يكون حطامًا وفي الآخرة عذاب شديد ومغفرة من الله ورضوان وما الحياة الدنيا إلا متاع الغرور) [الآية ٢٠ من سورة الحديد].

فليس غريبا أن تتكاثر الآيات القرآنيّة مشيرة إلى طبيعة الحياة الدنيا التي نعيش فيها، بأنّها لعب ولهو، ومن ثم ستكون هي المادة الثريّة بكلّ ما فيها لإثارة السخرية والفكاهة والضحك. ومن إحساس الكثيرين بتعاظم هذا الوصف عاد غير باحث في الثقافة العربيّة والإسلاميّة على وجه الخصوص إلى الكشف عن أصول الفكاهة في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، ومن ثمّ في التراث الأدبي العربي شعره ونثره.

ولقد تتبّعت ليلى العبيدي "الفكه في الإسلام" لتصل إلى أنّ الأحاديث النبويّة الكريمة كثيرًا ما أشارت إلى ضحك الله -عزّ وجلّ- من صنيع الإنسان "وقد صوّرت

الأحاديث الخاصّة بيوم الحساب اللهَ في صورة الضاحك دائماً. فرغم ثقل ذلك اليوم الذي تنتظر فيه كلّ نفس الحكمَ الذي يخصّها، فإنّ الله لا يتجلّى إلا ضاحكًا مبشّرًا المسلمين جميعًا بالفوز بالجنّة ... ولم يشكّل ضحكُ اللهِ الخيِّر عند علماء المسلمين أمرًا تحار فيه العقول. ولم يجدوا فيه حرجًا «(٥) وهناك من عرض للتهكّم والسخرية في القرآن الكريم بكتب وافية في هذا الباب(٦).

وكان أن انعكس ذلك بشكل واضح على كثير من الكتّاب والمؤلّفين والشعراء في الحضارة العربيّة الإسلاميّة كالذي نراه لدى الجاحظ وابن المقفّع وأبي العيناء والحطيئة وابن قتيبة الدينوريّ وابن عبد ربه الأندلسيّ وابن الروميّ وبديع الزمان الهمذانيّ والحمدونيّ وأبي العلاء المعرّيّ والتوحيديّ والوهرانيّ وابن الجوزيّ وابن مماتي، وغيرهم.(٧)

من هذا المنطلق ننظر إلى ما يتمتّع به الأدب الساخر من أصالة وجوديّة في حال اكتمال أركانه الفنّيّة، ووعي منشئه بالطريقة المثلى لإنجاح القول فيه، ولعلّه؛ أقصد الأدب الساخر، يمتاز، من الوجهة الفنّيّة، بصعوبة توازي السهولة في تقبّله وتلقّيه، فلعلّ الفنّ العظيم لا بدّ من أن يمتاز بالبساطه والتلقائيّة والصدق في الأداء، ولا يعني ذلك أن يكون بسيطًا في أصل منبعه، فقد يشفع للمنشئ قريحة مطبوعة أو موهبة لا جدال فيها، وهذا ما يضلّل كثيرين يحسبون أنّهم يكتبون أدبًا ساخرًا وما هم منه بقريبين. والقرّاء، في نهاية المطاف، هم الذين يحكمون على أصالة الكاتب الناجح، وهم من يُعرضون كل الإعراض عن أولئك المخفقين من المنتسبين إلى هذا الجنس من الكتابة الفنّيّة الساخرة والساحرة في آن واحد معًا.

والذي أذهب إليه أنّ الأدب الساخر في جوهره يبقى مدينا إلى أصل اشتقاقه اللغوي على أي حال ابتدأنا منه، فمعنى الساخر من السخر والسخرة: وأصل التسخير: التذليل، سخّرته: أي قهرته وذلّلته. وسخّره تسخيراً: كلّفه عملاً بلا أجرة، وكلّ مقهور لا يملك لنفسه ما يخلّصه من القهر فذلك: «مسخّر»، وتسخّرتُ دابّة لفلان: أي ركبتُها بغير أجر(٨) وأصل المادة في المعجم تدور بعامّة حول «اللين» من الناحية الصوتيّة فإذا تتبّعناها عرفنا مقدار ذلك، سواء أكان الحرفان (س،خ) متواليين، أو منفصلين، ومن هذا يتبيّن لنا أنّ الحرفين (س خ) في كلمة (سخر) يوحيان باللين (التذليل) والخفاء، وعدم الإبانة بطريقة مباشرة.

أمّا مادّة «تهكّم» ففيها التهكّم: وهو السيل الذي لا يطاق، والتهكّم تهوّر البئر، وتهكّمت البئر: تهدّمت. والتهكّم : الطعن المدارك، فالمادّة فيها الهجوم بقوّة وبصوت مسموع، كذلك فهي تصف صاحبها بالكبرياء: فالمتهكّم: المتكبّر، والهَكِم: المتقّحم على ما لا يعنيه الذي يتعرّض للناس بشرّه، وقد تهكّم بنا: عبث بنا وزرى علينا(٩) إذن: فالتهكّم: استهزاء في قوّة، وعدم خفاء، وفي تقحّم.

أما مادة «هزء» ففيها الحرفان (الهاء والزاي) وهما يوحيان بالخفة واللين، وأصلها من قولهم: أهزأه البرد: إذا قتله، وهزأ الرجل إبله هزءاً: قتلها بالبرد، وهزأتُ الراحلة: إذا حرّكتها. ففي المادّة تحريك وقتل بارد ليّن من غير عنف أو صوت، وتكسير(١٠).

يظهر جليًّا لنا أنّ الأصل الاشتقاقيّ لهذه الكلمات الثلاث –وربما لغيرها من الكلمات الأخرى المرادفة لها

في الدلالة على السخرية-، يوحي بوجود بناء قارّ وثابت على الصعيد المادي في الوجود، ويأتي الكاتب الساخر ليلعب بهذا البناء من خلال اللغة، فيقوّض هذا البناء بلين ونعومة وخبث، ويهدمه ويلمزه ويهمزه ويسخر منه ويعبث به ويداعبه بقصد الهدم؛ للدلالة على عدم أصالة هذا البناء القائم في الأصل، وللدلالة على صلابة الكاتب الإنسانيّة في وجه هذا الكون الذي يتركّب موضوعيًّا بفعل الظروف التي يهيئها الإنسان ظنًّا منه أنّه يصنع عالمًا مقدّسًا أو إنسانيًّا بما يكفي للعيش في كنفه، ولكن سرعان ما يكتشف الفنّان المبدع ببصيرته النافذة تهاوي أركان هذا العالم القائم، وزيفه وانهياره ولا إنسانيّته، من بعض الوجوه. وهذا يؤكّد أهميّة الأدب الساخر في التعبير عن نفسيّة المبدع تجاه مجتمعه أو واقعه أو موضوع سخريته، من باب أول، وأهميّة اللغة في هدم بناء قائم، لمصلحة بناء واقع جديد من خلال اللغة في مبتدأ الأمر، واقتراحه بديلاً لذلك البناء السابق، من باب آخر.

إذا كانت السخرية تعني النقد المضحك والتجريح الهازئ، بتكبير العيوب الجسميّة أو العضويّة أو الحركيّة أو العقليّة للفرد أو للمجتمع على السواء، فإن هذا النوع من الكتابة يغدو كما يرد في الموسوعة الأمريكية «أعظم صور البلاغة عنفًا وإخافة وفتكًا»؛ لأن الساخر هو ذلك المتعالي بنفسه عن المجتمع أو المغرور أو الحاقد على المجتمع الذي يضحك منه، أو من أحد أفراده(١١). أو هو الطبيب الذي يجازي قرينه، أو يقتصّ من ندّه من البشر، الذي يرى نفسه متعاليًا ومغرورًا وحاقدًا. وهنا تكمن المفارقة في أنّ الساخر من الكتّاب قد يكون هو المريض والعابث والمغرور كما في حالة الهجاء المقذع والتهتك الذي عرف به كثير من الساخرين، وقد يكون طبيبًا مداويًا في الغالب، كما في حالة النقد السياسي أو الاجتماعي البنّاء، وفي الحالين هو خبير بسمات اللغة التي تنتهك الواقع القائم، وتعيد تشكيله من جديد، بحيث تعلن اللغة بنفسها عن هتك مواضعات سابقة على وجودها كالشعر الموزون المقفّى. وما فن المقامات بعامّة، وبعض مقامات بديع الزمان الهمذاني على وجه الخصوص إلا النموذج الأرفع في الأدب العربي للدلالة على هذا النمط من التأليف الساخر الناجح شكلاً ومضمونًا بامتياز(١٢).

والكاتب الساخر يعي طاقة اللغة في التعبير عن مضحك الأشكال والحركات والظروف والكلمات والطباع، وهذه هي المجالات التي عاينها الفيلسوف الفرنسي (هنري برجسون) حين كتب بحثه العميق عن الضحك، ومن ثمّ فتّق القول في دلالة الضحك من وجهة نظر المبدع، وكشف عن طاقة اللغة في القدرة على خلق حالة الضحك تلك، وأكّد أن لا مُضحك إلا فيما هو إنسانيّ، ولا سبيل إلى الضحك إلاّ في حالة الانبساط وعدم الانفعال، ولا ضحك مع العزلة؛ لأنّ الضحك ينشأ في أناس مجتمعين معًا(١٣).

فاللغة في الأدب الساخر هي محط النظر، ولا مجال فيها لغير الصدق والدقّة والاختصار لتقتنص اللقطة في الشكل أو الحركة بخفّة، ولتصف الطبع بكلمات مناسبة، ولا ريب في أنّ الكتابة الساخرة تقوم على اللعب بالألفاظ اللغويّة في أحد مستوياتها، وعلى اللعب في المعاني في مستوى آخر، وعلى رصد التناقض في الواقع أو في الشخصيّة المتندّر بها في مستوى ثالث، أو على الدعابة

رابعًا، والحذلقة خامسًا، وحسن التخلص سادسًا، والردّ بالمثل سابعًا، والقلب والعكس ثامنًا، وهكذا في بقيّة صنوف اللعب بالجسد الإنساني والأعضاء، أو العبث بالبناء الاجتماعيّ والسياسيّ والاقتصاديّ وغيرها من البنى القائمة التي يطول ذكرها.

ويبقى نقد هذا النمط من التأليف الفنّيّ عصيًّا على الفهم والاحتواء؛ لأنّ التمتّع به هو الذي يسبق إلى النفس، وتكون اللغة فيه حاملة للفكرة ببراءة عالية، وحياديّة شبه تامّة، فإذا ما بلغت النفس منتهى القراءة، ووصلت الرسالة الفنيّة إليها، نسيت ذلك الحامل اللغوي، وانشغلت بمعنى النادرة أو النكتة، أو مغزى المقالة في حالة النقد الاجتماعي أو السياسي.

وربّما كانت الكتابة الساخرة لحظيّة وموقفيّة تكاد تفقد قيمتها الفنيّة -على عِظَم لذّتها الآنيّة- إذا انقضت ملامح الظرف الذي تفتّحت فيه، وجاءت مناسبة له في حينه. وعليه فإنّ لغة الأدب الساخر تصل في بعض الأحيان إلى تخوم لغة العلم التي لا تحيل على ذاتها، بل تحيل على الموضوع الذي تبتغي إيصاله، فنحن نحدّق بالمعنى ونتأمّله مليًّا لنفهم المعلومة العلميّة، ولا نأبه كثيرا بأسلوب الصياغة الذي ترد فيه، وكذا الأمر في حالة الأدب الساخر الذي نجد أننا نمتلئ بمعناه وننسى الألفاظ التي حملته إلينا، إن لم يكن المعنى كامنًا في التركيب في ذاته بوصفه موطن النادرة أو النكتة كما يقولون.

المصادر والمراجع:

١- أسلوب السخرية فى القرآن الكريم، لعبد الحليم الحفني، القاهرة ١٩٨٧.

٢- تجلي الجميل، هانز جيورج غادامر، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشرح سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٧.

٣- السخرية في أدب الجاحظ، عبد الحليم محمد حسين، طرابلس الغرب ١٩٨٢.

٤- السخرية في الأدب العربي، نعمان محمد أمين طه، دار التوفيقية، القاهرة ١٩٧٩.

٥- السخرية في الأدب العربيّ الحديث، عبد العزيز البشريّ نموذجًا، سها السطوحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٧.

٦- الفكاهة في الأدب، أصولها وأنواعها، أحمد محمد الحوفي، القاهرة ١٩٨٤.

٧- الفكه في الإسلام، ليلى العبيدي، دار الساقي، بيروت ٢٠١٠. عرض عزيزة السبيني على موقع «مسلم أون لاين».

٨- الفكاهة والضحك، أحمد أبو زيد، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت مج ٣ سنة ١٩٨٥.

٩- الضحك: بحث في دلالة المضحك، هنري برجسون، ترجمة سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم، دار العلم للملايين، ط٣، بيروت ١٩٨٣.

١٠- لسان العرب، جمال الدين ابن منظور المصري، دار صادر، بيروت د. ت.

١١- مقامات بديع الزمان الهمذاني، تقديم وشرح الشيخ محمد عبده، طبعة وزارة الثقافة الأردنية، القراءة للجميع، ٢٠١٠، مصورة عن طبعة دار المشرق الصادرة سنة ١٨٨٩.

الهوامش:

١- تجلي الجميل، هانز جيورج غادامر، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشرح سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٦٥-١٤٦.

٢- انظرها جميعا في كتاب: السخرية في الأدب العربي، نعمان محمد أمين طه، دار التوفيقية، القاهرة، ١٩٧٩، ص ص ٥-٥٢.

٣- أحمد أبو زيد، الفكاهة والضحك، مجلة عالم الفكر مج ٣ سنة ١٩٨٢، ص٣١٥؛ وانظر: سها السطوحي، السخرية في الأدب العربيّ الحديث، عبد العزيز البشريّ نموذجًا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٧، ص١١.

٤- السخرية في الأدب العربي، نعمان طه، ص٥٥.

٥- انظر: عرض عزيزة السبيني على موقع «مسلم أون لاين» لكتاب (الفكه في الإسلام)، ليلى العبيدي، دار الساقي، بيروت ٢٠١٠.

٦- مثل: أسلوب التهكّم في القرآن الكريم، القاهرة، ١٩٦٠، وأسلوب السخرية فى القرآن الكريم، لعبد الحليم الحفني، القاهرة، ١٩٨٧.

٧- انظر في ذلك: الفكاهة في الأدب، أصولها وأنواعها، أحمد محمد الحوفي، القاهرة ١٩٨٤ ؛ السخرية في الأدب العربي، نعمان طه؛ السخرية في أدب الجاحظ، عبد الحليم محمد حسين، طرابلس الغرب ١٩٨٢؛ وغيرها كثير.

٨- لسان العرب، جمال الدين ابن منظور المصري، دار صادر، بيروت د. ت. (مادة سخر).

٩- لسان العرب: مادة (هكم).

١٠- لسان العرب: مادة (هزأ).

١١- السخرية في الأدب العربي، نعمان طه، ص ١٤-١٦.

١٢- مقامات بديع الزمان الهمذاني، تقديم وشرح الشيخ محمد عبده، طبعة وزارة الثقافة الأردنية، القراءة للجميع، ٢٠١٠، مصورة عن طبعة دار المشرق الصادرة سنة ١٨٨٩؛ انظر على سبيل المثال لا الحصر: المقامات؛ البغداديّة ص٧١-٧٤؛ والقرديّة ص١١٣-١١٤؛ والموصليّة ص ١١٥-١٢١؛ والأرمينيّة ص ٢١٣-٢١٧؛ والخمريّة ص٢٦٩-٢٧٥.

١٣- الضحك: بحث في دلالة المضحك، هنري برجسون، ترجمة سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم، دار العلم للملايين، ط٢، بيروت ١٩٨٣، ص ١٦ - ٢٠.



عمران الشايب / الأردن

مجـرد ســؤال

محمد طمليه

السفير الأمريكي في عمان يتحرك.. يزور أماكن شتى.. يستقبل أشخاصاً عديدين.. يراقب، عبر النافذة، طابور المتسولين أمام السفارة، ويخفق قلبه كلما رفّ العلم الأمريكي فوق السارية..

زار، مؤخراً، وزير الدولة لشؤون رئاسة الوزراء، كما زار "العرب اليوم": يُقال إن الهدف من هذه الزيارة هو التجسس على "محمد طمليه"، تمهيداً لتوجيه ضربة..

وربما يزور، قريباً، المكتبة الوطنية.. جمعية أصدقاء مرضى الكلى.. "الخربة السمراء".. قبر صديقي في قرية "النعيمة".

يسعى سعادة السفير إلى التوغل في الحياة العامة: سمعت أنه يدندن في أروقة السفارة أغنية "يا سعد لو تشوف"، وسمعت أنه يترنم على صوت "المهباش"، وسمعت أنه تقدم بطلب للانتساب لإحدى فرق الدبكة، وسمعت أن رائحة "الجميد" تفوح من تحت إبط سعادته.

ويحلّ سعادة السفير ضيفاً عزيزاً أينما ذهب: أهلاً سعادة السفير.. نحن نحب أمريكا.. نحن على استعداد أن نخذل "جماعتنا" إذا أمرتنا أمريكا بذلك، يمكن أن أنحر نفسي فداء للعلم الأزرق.

ما من رقابة على أنشطة السفير "الاجتماعية": هل يقوم سفيرنا في "واشنطن" بأنشطة مماثلة؟

بقي أن أسأل: هل يحضر سعادة السفير اجتماعات مجلس الوزراء؟ مجرد سؤال..



عمران الشايب / الأردن

كاتب وقاص من الأردن. توفي بتاريخ ١٣/١٠/٢٠٠٨.

حلم ليلة شتاء

إلى صاحبي محمد طمليه

فؤاد أبو حجلة

منذ أسبوعين لم أشرب الشاي مع محمد طمليه، بحثت عنه كثيراً ولم أجده. لم يكن في بيت اللويبدة، ولا في "حليمة بالاس" في وادي الحدادة. غاب أيضاً عن سوق الحرامية ومحل مواد البناء في شارع طلال، وأبلغني بائع "السيليكون" أنه دبر له عشرة "أصابع" من السيليكون الفاخر، لكنه لم يحضر ولم يرسل أحداً لاستلامها. رجاني البائع الأشعث أن أخبر "الأستاز" أن "البضاعة وصلت".

سألت عنه في رابطة الكتاب، وقالوا إنهم لم يروه منذ أكثر من عامين. وقرأت على لوحة الإعلانات في الرابطة بيانا أصدره حسن أبو علي يهاجم فيه غياب طمليه عن وسط البلد، ويتهمه بالانسلاخ الطبقي.

أين "صاحبي"؟

هواتف صديقاته مفصولة أو خارج التغطية، وصاحب السوبر ماركت يفتح دفتر الديون ليريني صفحة محمد. الحساب ما يزال كما هو. لم يزد لتراً واحداً منذ سنتين!

لا أجده في "بيارة المساعدة" في إربد، ولا أثر له في شاطيء غندور، بل إنني لا أرى الرمل على شاطيء العقبة.

أسأل أصدقاء السوء عن محمد، فيسألون: "مين محمد"؟... كانوا لا يعرفون غيره. ما الذي غيرهم؟

في الجريدة، يؤكد الساعي أنه لم ير "الأستاذ محمد" منذ أشهر. وعلى الصفحة الأخيرة لا أثر لمقالته. هل توقف شاهد العيان عن المشاهدة؟ لا بأس، فقد توقف الكتاب عن الكتابة، واكتفوا بكتابة الروشتات الحكومية، وتوقف القراء عن القراءة، وانتقلوا إلى شاشات البلازما المسطحة، حيث يبدو مشهد الذبح العربي أكثر وضوحاً وبالألوان الطبيعية.

اختفى طمليه، غادر البيت والرابطة والجريدة إلى جهة مجهولة. ربما يعيش الآن باسم مستعار وهوية مزورة في ميتشيغان، ويعتاش من العمل في "كازية" استعداداً

كاتب من الأردن.

لافتتاح محل بقالة يبيع اللحم الحلال لعرب أميركا. أستبعد ذلك لأسباب وجيهة، صاحبي لا يعرف اللغة الإنجليزية وكان يستعين بي لقراءة ورقة المعلومات في علبة الدواء.

يأخذني سوء الظن إلى الطمأنينة، فأرى محمد موظفاً في وزارة الزراعة، يتقاضى ثلاثمئة وإثنين وأربعين ديناراً وسبعمئة وعشرين فلساً في الشهر، وينتظر زيادة سنوية مقدرة بأربعة دنانير وثمانمئة فلس. يغادر مكتبه في قسم اللوازم في الوزارة في الساعة الثالثة إلا عشر دقائق، ويأخذ باص العبدلي إلى دوار الداخلية، ومن هناك يمشي إلى البيت في أول النزهة.

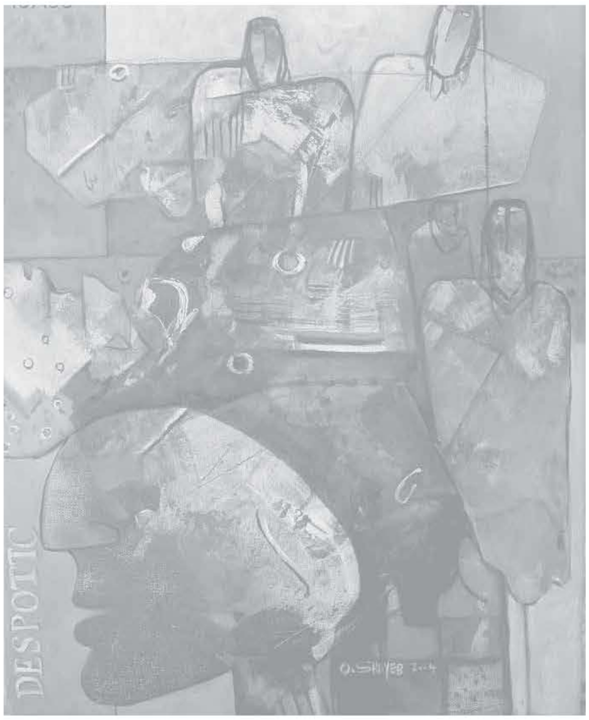
في الطريق يشتري محمد خبزاً وبيضاً وعلبة لبن كبيرة. الأولاد يحبون اللبن. أما هو فيحب الشاي.

وهم آخر... محمد ينكب على كتابة ورقة عمل عن "آليات تطوير مؤسسات المجتمع المدني"، يشارك بها في مؤتمر يعقد الشهر المقبل في بيروت برعاية وكالة التنمية الأميركية، وشاي ليبتون.

يتواصل الهذيان... محمد يرتدي بدلة كحلية اللون وربطة عنق خمرية، ويلمع حذاءه قبل الانطلاق إلى حفلة عرس في فندق خمس نجوم في عمان الغربية. لا ينسى بالطبع أن يرتدي ساعة الرولكس.

صورة أخرى للجنون... محمد يغادر السوق المالي مهموماً. خسارة اليوم كبيرة، والأمل بالتعويض في "نازداك"، لكن صفحة البورصة في حاسوبه المحمول لا تشير إلى أي صعود.

أصحو من نوبة الحمى، وأعاود البحث عن صاحبي. وأعرف أن الرجل اختفى منذ أكثر من عامين. يقول أحد أصدقاء السوء إنه مات، ويقسم آخرون إنهم رأوه على شاشة التلفزيون أمس. كان يشرب الشاي في ميدان التحرير.



عمران الشايب / الأردن

انطباعات فردية أم قضايا عامة..

أحمد حسن الزعبي

ثمة اعتقاد يسكنني، أن القضايا العامة ما هي إلا حاصل جمع لانطباعات، وانعكاسات لردود أفعال فردية متوافقة.. والكاتب الساخر ما هو إلا مترجم لهذه الانطباعات، وناطق رسمي باسم القراء الصامتين، فهو مغموس بهذه القضايا، التي تهمه وتصيبه فرداً ومجموعة في آن معاً.. ما دام في آخر النهار يقف على طابور السرفيس، ويتناول كيس الخبز من أقرب مخبز، ويدفع فواتيره بصمت، وينام بين أطفاله المتكورين، مثل: قطط المنازل ... الكاتب الساخر الحقيقي ما هو إلا عتّال حقيقي.. حيث يحمل الشارع، بحديثه وناسه، بتفاصيله، برصيفه بجرذانه، وحاوياته، بجوعه وفقره، بغضبه ورضاه.. ويضعها كلها كما هي على صفحات الجرائد، وجهاً لوجه مع المسؤول، دون تهذيب، أو تشذيب، أو تجميل...

في السنوات الأخيرة، كل وزارة أو مؤسسة كبرى استحدثت منصباً جديداً يسمى "الناطق الإعلامي " ليشرح وجهة نظرِها، يصرح بأخبارِها، ويفند الادعاءات ضدها.. فأصبح هناك الناطق الاعلامي باسم الأمن، باسم الصحة، باسم التربية، باسم العمل، باسم لاحسي الطوابع.. ولم ينبر أي ناطق إعلامي باسم الشعب.. فوجد الكاتب الساخر نفسه الناطق الإعلامي باسم الناس، دون تعيينه بكتاب رسمي أو درجة أو راتب، فكتاب تعيينه مقالُه، ودرجتُه ثباتُ مبدئه، وراتبه ابتسامة على شفاه مقهور... يااااه... ما أصعبها من مهمّة.. كل صباح ندعو الله أن يعطينا من لدنه القوّة والشجاعة.. كي لا نخذل قراءنا.. أو نخفض صوتهم.. أو نتنازل عن حقهم ولو سهو..

وهنا أرجو الاّ يفهمنا البعض أننا ندّعي البطولة أو المرجلة، على العكس فنحن أجبن الشجعان، لكننا في نفس الوقت أشجع الجبناء.. نقول ما نستطيع قوله، ونرفع صوتنا، ونمدّ أذرعنا حسب سقف صحفنا، التي تتمتّع بخصائص فيزيائية عجيبة "فهي تتقلّص بحرارة الأحداث"، وتتمدّد "ببرودتها"، وأعاننا الله على الشدّ والجذب... لكن في نفس الوقت لا نهتز بسهولة، فالربح والخسارة ليست في قاموس الكاتب الساخر الحقيقي.. فسلاحنا لساننا، الذي لا يمكن مصادرته، أو وقفه عن

◄ كاتب من الأردن.

العمل أو سحب ترخيصه... وبضاعتنا نستطيع ترويجها، حتى على الحيطان وجدران المدارس، وكراسي الباصات.. نحن نكتب، لأننا ببساطة لا نستطيع أن نكتم..

الكتابة الساخرة، هذه التعابير الكاريكاتيرية، هذا الرسم بالكلمات، الصنعة التي تمارس تذويب المرارة في فنجان الابتسامة، لتصبح ضحكة حلوة.. ما هي إلا موسيقى نشاز في أوركسترا عزف الإعلام الحكومي العربي.. وهي "الفيتو" الشعبي غير المعطّل في القرارات والمواقف الرسمية والقضايا العامة.. وهي "التشويش" الشهي، والمرغوب فيه، في حال كانت الرتابة والانتظام يقودان إلى الهاوية أو زيادة في الظلم...

نعدكم أن هذا الصنف من الكتابة سيستمر، وسيتكاثر بسرعة وخفة، مثل الفراش، وبخصوبة مدهشة، مثل "دويريات" السهول، ما دام القارىء شريكاً استراتيجياً لنا وخط دفاع عنّا، يقوّمنا إذا أخطأنا، ويشد من أزرنا إذا أصبنا.. لنظل نمارس مهمتنا التي فطمنا عليها منذ التكوين، مسخرة "البعبع" السياسي والاجتماعي، وكل ما كان ظله عشرة أضعاف جسده.. ونعدكم أيضاً.. ألا نكتفي بتعرية المشهد من ورقة التوت، بل نعدكم بالتهكم على ما تحت ورقة التوت كذلك...

***

أخيراً من يملك سلاحه- الابتسامة- في وجه.. لا يخسر معركته أبداً..

مذكرات كلب!

باسل طلوزي

لا أدري لماذا عضني ذلك الولد الشرس، حين حاولت الاقتراب من مكب نفايات "الغباوي"، أمس، فقد باغتني تماماً، بهجومه الضاري، وأعمل أنيابه الحادة في جسدي، حتى سال الدم غزيراً، ورحت أعوي كالمجنون.

أتراه اتهمني، مثلاً، بأنني كنت السبب في الحريق الذي اشتعل في المكب مؤخراً، وظل مندلعاً، لمدة ثلاثة أيام متواصلة، مهدداً مصدر رزقه من مخلفات القمامة.

وهل اعتقد الغبي أنني كنت أنافسه على علبة "بيبسي" فارغة، أو قطعة خردة، مثلاً، كي يهاجمني بتلك الحدّة؟

الواقع أنني لا ألوم هذا الطفل المسكين، فلو كنت محله، لا قدّر الله، لفعلت الشيء نفسه، على قاعدة المثل القائل لدينا نحن الكلاب: "قطع الأرزاق ولا قطع الأذناب".

أنا أشفق على هذا الولد المسكين، على الرغم من العضة النافذة في جسدي، فالمكبّ يمثل له معركة مصير، فهو لقمة عيشه، وهو "مكبّه" الذي نفي إليه، قسراً، بعد أن ضاقت عليه، العاصمة بجبالها السبعة، ولذا سيظلّ متأهباً للدفاع عنه بحياته كلها، إذا لزم الأمر، ولن أنسى ما "عويت"، كيف كان يرتعد خوفاً ويأساً، وهو يرى النيران تأتي على "محصوله" الثمين، حتى كدت أرى الدخان يتصاعد منه لا من المكب.

لكنني، مع ذلك، كنت أود لو أوجدنا أنا وإياه، نوعاً من "التعايش السلمي"، بعد أن فقدت قدرتي على العودة إلى العاصمة، ولم أعد كائناً مرغوباً فيه عقب ما حدث لي هناك، ولم يعد ينطبق علي المثل القائل: "الكلاب شبعانة والناس جوعانة".

صحيح أنني كنت، مثلاً، بهزة ذنب واحدة، أضمن إيجاد بعض الأسياد المستعدّين لاحتضاني في بيوتهم، وبين أطفالهم، وسط طقوس حافلة بالدلال، وحمامات الشامبو، والطعام المخصص لأمثالي، الذي يبتاعونه من "المولات"، مهما غلا ثمنه. والواقع أنني لم أكن أعرف السر الكامن وراء ولعهم بذَنَبي، تحديداً، ربما لأن "هزة

كاتب من الأردن.

الذنب" هي ما كانت تؤكد إحساسهم بالسيادة... كل شيء وارد أيها الفتى!

وأعترف، أيضاً، أنني كثيراً ما كنت أزاول بعض المكر، مع هؤلاء الأسياد، خصوصاً إذا "عضني" الجوع، وعزّ المأوى، فألجأ حينها إلى التذلل، وهزّ الذنب، أيضاً، على قاعدة "بوس السيّد من ثمُّه تا توخذ حاجتك منّه"، وغالباً ما كنت أحقق سائر مآربي بهذه "الحكمة" التي ورثتها، أباً عن كلب.

أما أنت أيها الولد المسكين، فمشكلتك أنك بلا "ذَنَب" مثلي، وإلا لكنت كفيت نفسك عناء البرد والجوع، والعيش على ما "يجود" به الأسياد في المكبّات، وأراهن بأنك إذا رجعت إلى العاصمة، فلن تنعم بما نعمت به أنا من طقوس العزّ والدلال.

ولعلّك تسأل، أيها الفتى، ماذا حدث لي، ولماذا هجرت كل ذلك النعيم، مفضلاً هذا المكبّ ملجأ لي؟

حسناً، أيها الفتى: حدث مرة، أن أقدم أحد المنافقين المولعين بـ "ذَنَبي"، على تجربة، للتأكد من الحكمة القائلة: "ذيل الكلب ما بنعدل ولو حطّوه في قالب"، ويبدو أن هذا الشخص، كان يريد التأكد من أنه يفعل هو، نفسه، الصواب دائماً مع "أسياده الكبار"، محاولاً إثبات أن هذا الطبع غريزة تولد مع المنافق ولا تكتسب اكتساباً.

المهم، أقدم هذا الأبله، على وضع ذنبي في قالب جبس لمدة أسبوع كامل. ولكنه بوغت، وهو يزيل القالب، بأن ذَنَبي قد "انعدل"، تماماً، ولم يعد معوجّاً، كما كان يأمل، والأنكى أن ذنبي لم يعد قابلاً للاهتزاز، أيضاً. فما كان منه إلا أن أزبد وأرعد وقذفني من نافذة بيته.

ومن يومها، أيها الفتى، منذ فقدت قدرتي على هزّ الذَّنَب، لم يعد أحد يرحب بوجودي!



عمران الشايب / الأردن

بوفيه مفتوح

مشهدان لبدويّ قادم من الأغوار

كامل نصيرات

لن أملّ في أيّ وقت.. وفي أي لحظة؛ مهما كان نوعها عن التصريح الدائم، بأنّ الخجل والحياء يمنعاني عن ممارسة أشياء، يمارسها الناس بكل طلاقة، ودون خجل أو حياء؛ عكسي تماماً؛ ولا أدري السبب..!! فمثلاً رغم مرور أكثر من عام وشوية على عملي في جريدة الأنباط.. أجد الزملاء بكل أريحيّة يطلبون مختلف أنواع (السندويش) ومحسوبكو رغم أنه فارط من الجوع، في كل مرّة يكون فيها بالأنباط؛ إلاّ أنني ولا مرّة تجرّأتُ وطلبتُ غير القهوة والشاي.. باستثناء مرّة واحدة، صديق غصبني بالتخجيل على تناول قطعتين..!! أمّا لماذا؟؟ فلأني أشعر بخجل شديد من طلب هكذا أمور، وينتابني شيء من العيب في ذلك.. ولا أستجيب لنداء جوعي إلاّ في مرّات قليلة، وخارج مبنى الجريدة.. آخرها عندما عزمتُ محمد فضيلات وبلال العبويني.. وخليتهم ياكلوا لمّا روحهم فَرْفَطَتْ.. صحن نازل وصحن طالع.. رغيف يهبط، وفي ثواني يختفي في حلوقهم؛ مفاجيع كانا يومها.. وطبعاً ما بدّي أحكي الحساب كان على مين؛ حتى ما تقولوا إني أتفشخر..!!

ومن أكثر العزايم التي تقتلني خجلاً وحياءً؛ ورجليّ يصيرنْ يُصُكُنْ في بعض.. أي عزومة فيها بوفيه مفتوح.. والحقيقة.. ثلاث مرّات في حياتي تقدّمتُ نحو البوفيه المفتوح.. مرتين كبّيتُ الصينية.. لأني حسّيت كل الموجودين يراقبوا فيّ.. ومرّة واحدة نجحتُ في إيصال الصينية إلى الطاولة.. علماً بأن هذه المرّة اخترتُ قطعة واحدة فقط من البوفيه، هي قطعة خبز زغيرة؛ أزغر من البطاقة المدفوعة مسبقاً، تاعت الخلوي، وأبصر الخبزة إيش محشية أو إيش جوّاها..؟؟ فاستطعتُ بجهد وتركيز كبيرين، وبخُطى واثقة قدّام الناس أن أوصلها للطاولة، وسط إعجاب الجميع برفعة أخلاقي، وعدم طفاستي في اختيار أصناف أخرى من البوفيه.. وما حدا داري إنّي خربان عَ الآخر من جوّا؛ جوعاً وخجلاً..!!

والآن.. أحملُ صينيتي غصباً.. وأقف على دوري غصباً أيضاً.. في بوفيه الحكومة المفتوح.. وكلّما وضعتُ صنفاً لا أعرفه تكعبلتُ ووَقَعَتْ الصينيّة.. فكل قرارات الحكومة، هي عبارة عن بوفيه مفتوح بالغصب.. ولكنها للأسف

كاتب من الأردن.

ترسلها إلى مواطن مثلي، لا يعرف كيف يحمل الصينية.. ولا كيف يغادر خجله.. وإن لم تسقط الصينيّة سيسقط هو بالتأكيد.. لأن البوفيه المفتوح هو بوفيه مفضوح تماماً.. والفضيحة لا تتناسب مع أخلاق البدوي..!!

إنهم يضحكون عليك في عمّان

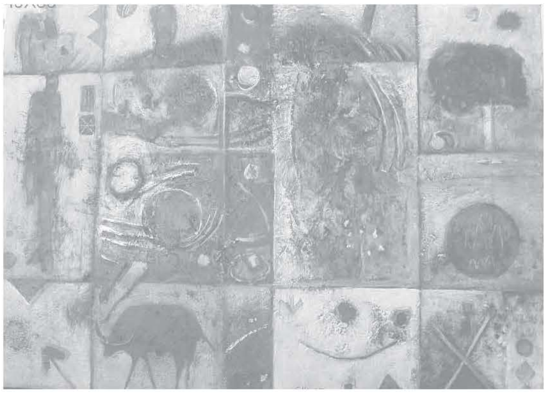
قلتُ لك ألف مرّة يا ناقص يا هزيمات: عمّان ليست لك.. ولا لأشكالك.. عمّان لأهلها يا عمّي.. افهم عاد و خلّصنا..!! عمّان التي تحبّها في الليل؛ وتقعد تتبطّح شمالاً ويميناً في (الغور) بانتظار الصباح كي تذهب وتلاقيها؛ هي غير موجودة إلا في خيالك.. ومهما بحثتَ عنها.. لن تجدها.. فعمّان يا ناقص يا هزيمات لمن معه أكثر؛ ولمن يدفع أكثر..!!

بالأمس.. ألم تكن في عمّان..؟؟ ألم تمشِ في شوارعها كالأهبل.. ألم تشعر أن كل الناس (تؤشّر) عليك: هيّو إللي جاي من الغور..؟ ألم يكن شكلك مثل أشكالهم، ولبسك مثل لبسه.. ومع ذلك عرفوك بالإحساس.. أنت غريب على كل حال ولو (بوسّتَ) الجميع، وعملت حالك عارفهم من ألف سنة..!!

بالأمس.. ألم تقف عمّان على أحد جبالها ولمّا (مرّيتْ) قعدت تزقّر عليك حجار.. وهي تضحك، وتضع يدها على فمها من شدة الضحك..؟؟ ولك يا أهبل عمّان مش إلك.. عمّان للي لابس (جينز ورص وكَص).. عمان للي يتعطر كل نص ساعة.. أو ينزل ينظّف كندرته كل خمس دقايق..!!

اسمع يا ناقص يا هزيمات يا أهبل ..أنا أعلم كم تحب عمان.. وأعلم أنها لا تحبك.. يعني حب من طرف واحد.. لذلك أنصحك أن تذهب لأي محل بالة.. واشتري (شورت لعند الركبة.. و.. فانيلا عليها صورة شفايف حمرا قد راس الغنم) وبوط رياضة.. وسنسال أصفر (فالصو) برقبتك.. وواحد بإيدك الشمال تظل تلعب فيه بإصبع السبابة.. ومش غلط تحطلك إسوارة في إيدك.. وخلّي الموبايل بـ (دكّة الشورت) وسماعات الموبايل خليها شابكة على طول..!! وإذا بدك تحط أي إضافات أو إكسسوارات؛ مش غلط.. حُط وما تخاف..!!

الآن يا ناقص يا هزيمات.. امشي بوسط شوارع عمّان حبيبتك.. امشي حبيباً مفعماً بـ (الطنططة).. ستخرج عمان كلها لرؤيتك.. سيؤشرون عليك.. سيتهامسون.. ويقولون: إيش جايب الغوراني هون..؟؟ وليش عامل بحالو هيك..؟؟ يعني يا ناقص يا هزيمات رح يعرفوك إنك مش عمّاني.. رح تظل مثل الثور الأبرق.. غريب غريب.. حتى لو شلقت حالك نصّين..!!



عمران الشايب / الأردن

قهقهات مجانية

يوسف غيشان

تبين أخيراً – حسب علماء الفرنجة- بأن تعاطي الشوكولاتة لا يؤدي فقط إلى الراحة والانتعاش أو إلى السمنة فحسب ، بل قد يؤدي إلى القهقهة أيضاً.هذا ما اكتشفه علماء بريطانيون يعملون على إحدى وصفات شركة نستلة العالمية، وذلك عن طريق إضافة غاز أكسيد النتري – غازالضحك- الذي يعمل على إنتاج أكبر قدر من الفقاقيع داخل الشوكولاتة الجيدة مما يؤدي إلى القهقهة وليس مجرد الانشراح والانبساط.

وبما أن معظم شعوب العالم العربي هي من الطبقة الوسطى أو ما دون ودون الدون والبدون، فإن معظمهم غير قادر على التهام أو تذوق تلك الشوكولاتة الغالية التي يزيد سعر الكيلو الواحد منها عن معدل الراتب الشهري لموظف درجة متوسطة (بدون رشوة أو فساد)، وبما أن الأجهزة الأمنية العربية لم تدخل حتى الآن خدمة الغاز المضحك لتفريق المظاهرات، وإلا لكنا أحضرنا معنا شوكولاتة (أم الشلن) وعرّضناها للغاز المضحك وحولنا ألواح شوكولاتتنا البائسة إلى أنواع باذخة والتهمناها.. ثم قهقهنا حتى الثمالة مجاناً على حساب المعازيب.

وبما أن الحاجة أم الاختراع والاكتشاف والاحتيال أيضاً، فإن بالإمكان الاستغناء عن حلم الشوكولاتة الغنية بالغاز المضحك، واستجلاب القهقهات بشكل شبه مجاني لفقراء العالم العربي، من عرب بائدة وعاربة ومستعربة ومستغربة، وبدون التعرض لأمراض التخمة والسمنة، وتسوس الأسنان، والسكري، والتهاب الحساب البنكي، وبطريقة سلسلة ومأمونة كاعتقال مواطن.

الطريقة واضحة بلا لف ولا دوران، فما عليك عزيزي المواطن سوى تدبير إحدى وسائل الإعلام الإخباري.. راديو.. تلفزيون محلي و فضائيات أو انترنت أو صحف أو مجلات أو حتى الاستماع في الديوانيات أو المقاهي لأحاديث الرجال. ما أن توفر وسيلتك الإعلامية التي تناسب دخلك فما عليك سوى الاستماع أو مشاهدة المعلومات الإخبارية التي تتواتر كلما التقى زعيمان عربيان.. وهذا.. هو بيت القصيد.

اقرأ واسمع كيف يلتقي الزعيمان العربيان لمناقشة القضايا المشتركة، وبحث سبل تفعيل العلاقات بين الشعبين الشقيقين، ورسم أطر التعاون بين الدولتين، وتفعيل

كاتب من الأردن.

معاهدات الدفاع والمعاهدات الاقتصادية المشتركة.. انظر كيف يتحابب الزعيمان.. وكيف يتأبطان بعضهما بكل عشق ويدخلان إلى المقصورات الفخمة، وكيف تصورهما وسائل الاعلام وهما يتحاوران ويبتسمان. ثم تابع كيف يودعان بعضهما بالبكاء والعويل، وكيف يلعنا الواجبات الوطنية التي تؤدي إلى عودة كل رئيس إلى دولته من أجل خدمة شعبة وتحقيق ما توصل له الطرفان من تطابق في القضايا المصيرية، ومن اتفاقيات ومعاهدات تصب في مصلحة الشعبين الشقيقين.

عزيزي المواطن،

اسمع وقهقه مجان.

فأنت تعرف ماذا يضمر أحدهما للآخر، وتعرف بأن كل واحد منهما قادر على التهام الآخر حياً لو استطاع ، وأنهما ما وقعا إلا لينكثا، وما ابتسما إلا لإخفاء عواطفهما، ومشاعرهما الحقيقية.

عزيزي المواطن قهقه بلا شوكولاته ولا غازات.. انبسط وكيّف مجاناً.

أما إذا لم تقهقهه، ولم تكيّف من هكذا سمعات وشوفات، وهكذا مناظر، فإن الرأس اللي ما فيه كيف.. قطعه حلال.


عمران الشايب / الأردن

اعتصام في بيتي

طلعت شناعة

"هيك وهيك للتلفزيون اللي خرّب أخلاق الأولاد "صاروا يتابعون الأخبار، ويتعلمون فن الاعتصامات من الفضائيات بعد إن مارستُ "ديكتاوريتي" و "سُلطتي" كأب أو كسفن أب على أفراد أُسرتي من الأُم إلى أصغر فرد ، ورفضتُ كل طلباتهم (قلم قايم)

كنتُ في السابق أغضب عندما أجد " محطة " إخبارية تم التشويش عليها ، لكنني الآن وبعد ما جرى معي ، صرتُ أتمنى التشويش على كل المحطات ما عدا القمر الأوروبي (الهوت بيرد).

تخيلوا ابنتي الكبرى " تمردت" عليّ وطالبت بزيادة " مصروفها " من دينارين إلى خمسة دنانير والجامعة لا تبعد عن البيت مئة متر. والبنت الثانية توجيهي. قلّدت أُختها وطالبت بزيادة مصروفاتها مع الاخذ بعين الاعتبار ظروفها كطالبة ثانوية عامة. وامتدت حالة التمرد إلى الصغير، الذي قال : أنا مش أقل من خواتي. بدي " تزيد مثروفي ذيهم". علما أن الأخ لا يتكبد نفقات مواصلات، ويأتيه الباص في الثامنة والنصف ويعيده آمنا مطمئنا الساعة الواحدة ويجد كل صباح في " حقيبته " مبلغا تدسه والدته سرا، ناهيك عن " السندويشة " و" علبة العصير" و" الكيكة ".

أما المدام فقد لاحظتُ أنه تعقد جلسات. ليلية. تخطط هي وأولادها للمستقبل . وقد أصدروا بيانا ، وضعوا نسخة منه على صينية القهوة ومعه فنجان أبيض جميل وحبة شوكلاتة. وأدركتُ أن ذلك كان (طُعما) للإيقاع بي وعلى الرّيق. .

وطبعا هددوا إن لم تلبّ مطالبهم سوف يعتصمون في المطبخ ويتوقفون عن إعداد الطعام وتقديم القهوة الصباحية وكذلك اعتبار الأرجيلة المسائية لا غية من تاريخه.

تحسستُ رأسي، بعد أن شعرتُ أنني وحيد مثل ورقة على الجدار. فليس أمامي سوى الرضوخ لطلباتهم خاصة وأنهم يقومون ب "ابتزازي " من خلال الصغير الذي يضغط " عليّ " مستعينا بالعزف على الجيتار حيث يردد أُغنية " لا تقتلوا أحلامنا". واكتشفت أن المس علمتهم إياها في الروضة. حتى أنت يا " مسّ "؟

أنا ناقصك؟

كاتب من الأردن.

"نسوان.كوم"

هند خليفات

حالياً لا أعكف على كتابة "نسوان.كوم" بل أعصف كتاباً رداً مشاكساً على المستغانمية الكبيرة أحلام، وشعوبها المتنامية من العربيات اللواتي وجدن في أفكارها بلسماً للعمر "آفتر شيب" و مطري "وحدة بوحدة" لفركة أي كعب قد يفكر بها الرجل..

أهديكن في هذا الكتاب، نصائح ليس بجمل، بل "بحَمَل بلدي" دمغة خضراء.

هذه بعض من سطوره ، فكتاب كهذا كفيل بتكسير كل الدنيا حتى رقبتي:

* أحبيه حب "الضرة لضرتها" وانسيه كما تنسي "رشة ملح" على الطبخة.

* اعمي "ضوه" بالعيال، وأجعليه يتعثر بـ"العِقب" .

*نفضي جيوبه قبل قلبه "أول بأول"، و قصقصي أجنحته بالتفتق بالطلبات .

* لا بأس بكمشة "استهبال" و رشة " تغابي"، مثلا اسأليه: "بيبي شو معنى البين ع بختي؟!" .

* أكتب لي له رسائل عاطفية واقعية بقلم الكحل ودسيها في محفظته برومانسية وعطريها كرسالة: حبيب العمر.. بدنا "برسيل"، ونص كيلو رأس عصفور.

* انسيه بـ "خلقة دشداش" وكافئي نفسك بـ"صاك" كلما "طين عيشتك"، فالدفء الحقيقي عادة يأتي إما من "إحرام مجوز" ماركة "الدب"، أو من كبوت " صوف مسلح" ولا تصدقي ما يقولونه عن دفء الحب بعد كارثة الزواج، فكل ما يتبقى من "طاري" الحُب.. حَب الحمص والفاصوليا البيضاء.

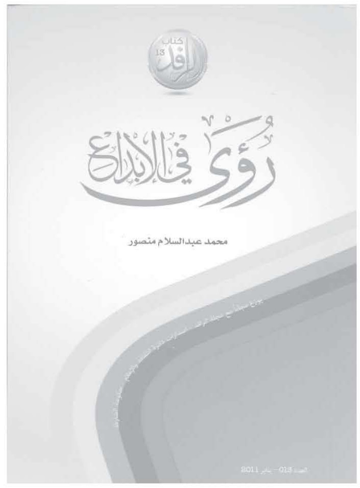
* لا تعطلي أي مشاريع تجميلية أو حمية غذائية عقب مقولته:" شايفك ومش مصدق" فهو صادق لحد ما.. لأن الأهوال والمصائب في عين الرجال عادة تبقى كحوادث الفضاء الخيالية..

• تيقني أن أقرب "طبيخ" لقلب الرجل هو الطبيخ.. وأن كنتِ كحالاتي امرأة لا تجيد لف الدوالي، فبادري فوراً للسكن قرب والدتك، لتستر "هفواتك"، وتساهم في سد العجز الغذائي قبل أن تتحول الأيام لمجاعة حقيقية، أو تعاقدي سراً مع أقرب مطبخ منزلي، ولا تنسي " لفلفة" الأغطية قبل وصوله..

• تظاهري دوماً بأنك ضعيفة، ولا تستطيع حتى فتح علبة المناديل الورقية، وأمطريه بعبارات التعجب " تئبرني".. " تشكل آسي".. "تمجغني تريلا" .

• إن لم تنفع حلولي السابقة وميثاقي "نسوان .كوم".. بادري فوراً لخلعه، كما يخلع نجار ماهر مسماراً من لوح خشب..

◄ كاتبة من الأردن.



رؤى في الإبداع- مقالات

تأليف: محمد عبد السلام منصور

الناشر: دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١١

١٧٠ صفحة من القطع الصغير

صدر كتاب محمد عبد السلام منصور "رؤى في الإبداع" عن دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة، ويوزع مع مجلة "الرافد" مجاناً، وهو يضم سبعاً وعشرين مقالة انطباعية، تتوزع بين فن الشعر والرواية، ومن هذه المقالات: عن الشعر، وصندوف الفن، والإلهام، وقراءة القصيدة، وقصيدة النثر، والبردوني، وأهمية الرواية، وبين الشعر والرواية، والحوار بالموسيقى.

ويقول عن الإلهام: "إنّ ينابيع الإلهام ساجية في وجدان الشاعر، لم يفضّ ماؤها فوراً؛ بل امتاحه سهر الليالي الجديبة من عيون المحبّة والشجا، حتى انهمر غيوثاً من المعرفة والعلم، وجمّعه سفر الأيام من مهالك الحياة وقسوة التجربة وتعثُّرِ المحاولة وخيبة الأمل، وخبأه ضنى النفس بمعالجة الروح وترويض الجسد والصبر على كظم الغيظ وقهر الاشتهاء".

السيدة التي دخلت- قصص قصيرة

تأليف: عبد الستار ناصر

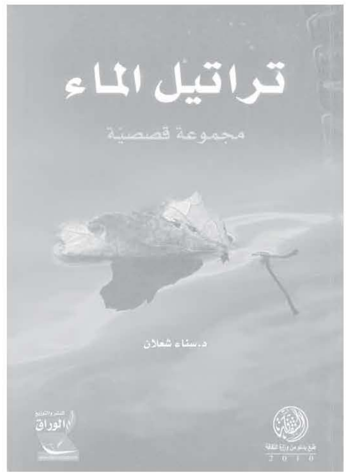
الناشر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١٠

٢٦٠ صفحة من القطع المتوسط

ضمت المجموعة القصصية "السيدة التي دخلت" أرعاً وعشرين قصة قصيرة، وهي عبارة عن نماذج مختارة من مجاميع قصص عبد الستار، وقد كتب في المقدمة: "وراء كل واحدة من هذه القصص، مغامرة من نوع ما، وأنا رجل يعشق المغامرة ويخافها في وقت واحد".

وجاءت عناوين القصص: رجل ملامحه الطفولة، امرأة من مطر، الغريب، هناك تحت الثلج، لا عشاء بعد الليلة، قرية بلبع، رائحة الشيكولاته، ابتعد أيها السيد المهذب، رائحة الموت، سينما، شاطئ الخريف، بتروشكا، السيدة التي دخلت، شرايين الحائط.





تراتيل الماء ـ قصص قصيرة

تأليف: د. سناء شعلان

الناشر: الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٠، بدعم من وزارة الثقافة.

١٤٦ صفحة من القطع الكبير

عن مؤسسة الوراق للنشر وبدعم من وزارة الثقافة الأردنية للعام ٢٠١٠ صدرت المجموعة القصصية الجديدة للأديبة الأردنية د.سناء الشعلان بعنوان: "تراتيل الماء". وهي المجموعة القصصية التاسعة لها، فضلاً عن الاشتراك في ثلاث مجموعات قصصية مع أدباء عرب من الأردن ومصر وفلسطين. والمجموعة تتكوّن من عدد كبير من القصص الفرعية المتولّدة من إحدى عشرة قصة رئيسية. وتقول الشعلان: "إنّها قد مارست التجريب في هذه المجموعة بشكل كبير، وأنها انحازت إلى المضمون المدشّن في شكل جديد، واستفادت من تقنية التوليد والانبثاق من قصة أم على شاكلة السّرد الشفوي التراثي، كي تشكّل مجموعتها القصصية، كما أنّها لجأت إلى تفكيك التراث القصصي العربي والإنساني، وأعادت تشكيله وفق رؤيتها.

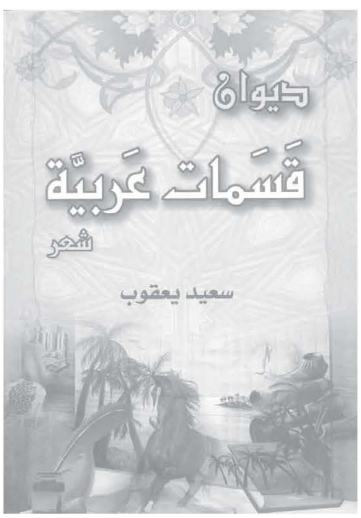
قسمات عربية ـ شعر

تأليف: سعيد يعقوب

الناشر: دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١١

٩٦ صفحة من القطع الكبير

جمع ديوان "قسمات عربية" أربعاً وعشرين قصيدة، "اتخذ الشاعر وسيلته للتعبير عن تجربته الشعرية الشكل العمودي.. واتخذ النمط العمودي سبيلاً لصياغة تجاربه"، ومن المعروف أن سعيد يعقوب أحد الشعراء الذين يحملون روح الشعر الحديث، يهجس في ثنايا اللغة، كي يتوحد مع القصيدة، في شكلها العروضي، متجاوزاً ثوبها التقليدي. ومن عناوين قصائده: اللغة العربية، غزّة، آه يا ولدي، وفاء، مناجاة النفس، القدس، يا طائر الحزن، عمان.



الإنترنت والثقافة

د. سلمان البدور

لقد مثلت اليونسكو سعي الأمم المتحدة لتأصيل أمرين: أولهما: المحافظة على تراث الأمم والشعوب المختلفة، باعتبار أن كل شعب عاش وتعامل مع الطبيعة والآخرين بطريقة مختلفة وبوسائل متعددة، وتمثل تجارب الشعوب في مجموعها التجربة الثقافية والعلمية للإنسانية جمعاء. وثانيهما: البناء على ما هو مشترك في هذا التراث الإنساني المتعدد والغني في خلق التفاهم بين الشعوب وتأسيس ثقافة للسلام والعيش المشترك.

لقد ساعدت الانترنت منظمة اليونسكو على تحقيق ما تهدف إليه، وبخاصة عندما أصبحت شبكة الانترنت أشبه ما تكون بمتحف جمع بين جنباته كل مظاهر ثقافات وتمدن الشعوب من جميع أنحاء العالم، واستحوذت الانترنت على ما أنتجه العقل البشري من العلوم والتكنولوجيا وتصورات العلاقة بين الإنسان والأشياء، وكذلك تجليات الحياة العاطفية التي تمثل آمال ومخاوف النوع الإنساني بأسره، مما يمكّن المتجول في هذا المتحف اللامحدود العثور فيه على ما يمثل انعكاساً لانفعالاته.

لقد كانت اليونسكو تخشى من اختفاء لغات وثقافات لشعوب بقيت تتداول تراثها شفاهاً، لكن الانترنت كرّست بقاء لغات مهددة بالانقراض وثقافات مهددة بالنسيان، حتى لقد أصبح ذلك المتحف أشبه بلوحة فسيفسائية ملونة وجميلة وجذابة من الثقافات التي تموج فيها الروح الإنسانية.

لقد قضت الانترنت على الفضاءات الثقافية المغلقة للأمم والشعوب، وجعلت من الحدود الجغرافية إسماً بلا معنى، إذ لم تعد حكومة بلد بقادرة على إغلاق حدودها لا غرباً ولا شرقاً أمام تدفق المعلومات عن ثقافات الأمم والشعوب. وحمل هذا التدفق المعرفي متغيرات مفاهيمية وقيمية مختلفة ومتعددة، وأصبحت الانترنت مائدة غنية ثريّة بكل ضروب الإنتاج البشري، بحيث يستطيع أي شخص أين ما كان أن يختار ما يناسبه من آراء و أفكار ومعتقدات، لا بل جعلت في إمكان "الفرد" أن يفعل ما لم يكن يستطيع شعب أن يفعله. وأصبح بوسع أي شخص أن ينشر ويدعو لثقافته أو يروّج لقضية تشغله أو يدافع

باحث وأكاديمي من الأردن.

عن رؤية تخصه أو تخص قومه أو تخص الإنسانية، وأن يكسب تعاطف الآخرين وتأييدهم، لا بل أصبح باستطاعته أن يجمع المال من جميع أنحاء العالم لصالح فئة من الناس أو لدعم قضية وطنية أو إنسانية.

لقد يسّرت شبكة الانترنت التواصل بين البشر، أفراداً وجماعات، ولم يعد أي جزء من العالم منفصلاً عن أي جزء آخر، ولم يعد الانتقال فيزيائياً للإنسان ضرورياً ليكون على اتصال مباشر مع الآخرين، لقد أصبحت الانترنت مكان اللقاء بين الشعوب والأفراد والحضارات والثقافات، وكأنهم المتساكنون في قرية واحدة، يعرف كل واحد منهم أخبار الآخرين، وما يفكرون به، وما يفعلونه في أنفسهم ومع الآخرين، ليتحقق التقارب بين البشر في أركان هذه القرية الكونية، حتى لقد أصبح ما يحدث في أي مكان يؤثر في كل مكان آخر.

لقد أشاعت الانترنت فضاء واسعاً للحرية في تجلياتها المختلفة، حرية الرأي، والتفكير، والاعتقاد والنشر، وأصبح كل شخص قادراً على التعبير عن مكنونات نفسه دون خوف أو خشية من أحد، وعلى الرغم من المحاولات الكثيرة لوضع قيود على ما ينشر على الانترنت، إلاّ أن الدول وكذلك الأمم المتحدة لم تستطع أن تفرض قيوداً على ما يمكن لأي شخص أن ينشر أو أي موضوع يتناوله، فشكلت الانترنت منبراً حرّاً لكل رأي وكل فكر وكل اعتقاد، مما أتاح المجال واسعاً لتلاقي الأفكار ونقدها أو نقضها مما يؤدي إلى تخلّق أفكار جديدة، وإبداعات تثري التجربة الإنسانية وتوسع آفاق المفكرين.

كما أن الانترنت خلقت فضاء متسامحاً، خالٍ من أي قيد للأفكار والآراء والمعتقدات، وبذلك أتاحت المجال لأكثر الآراء تطرفاً يميناً ويساراً. والأهم من كل ذلك أن فضاء الإنترنت المتسامح حرر الإنسان من أي رقابة ذاتية كانت، كالخجل أو الخشية أو خارجية كالمحاسبة أو المكافأة.

وتؤدي الانترنت دوراً مهماً في صياغة الرأي العام المحلي والعالمي. لقد جعلت الانترنت كل شأن، فردياً كان أو مجتمعياً، شأناً عاماً، وأصبحت كل فكرة قابلة للتعديل أو التغيير لتصبح شأناً من شؤون الفكر الإنساني. ونظراً لأن الانترنت مكان التقاء الآراء والأفكار، فإن ما يطرح على صفحاتها يشكل جزءاً كبيراً ومهماً من اهتمامات البشر، الذين يطلب من كل واحد منهم أن يسهم في صياغة رأي عام عالمي حول هذه الاهتمامات، سواء كانت فكرة أو قضية أو مشروعاً إنسانياً. ولعل من أشهر الأمثلة على ذلك الاهتمام الإنساني بالبيئة، وكيف تشكّل رأي عام عالمي لحمايتها.

وأخيراً شكلت الانترنت فضاء افتراضياً يتشكل فيه علاقات اجتماعية، ومجتمعات افتراضية يحصل من خلالها تغيرات وتحولات ثقافية عميقة يتم فيها تجاوز الاختلاف الثقافي نحو التعدد الثقافي، لأن الاختلاف يؤدي إلى الصراع، بينما التعدد الثقافي يؤدي إلى التسامح وقبول الآخر، وهذا أساس الديمقراطية وثقافة التسامح، وهما سمتان من سمات المجتمعات المرغوب فيها.